ADOLF WILBRANDT
ALS DRAMATIKER

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
Sektion I

der K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

EDUARD SCHARRER.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren Dr. Muncker u. Dr. H. Paul.

Tag der Promotion: 5. Juli 1911.

München-Leipzig 1912
Hans Sachs-Verlag (Gotthilf Haist).

Dem Andenken meines Vaters Christian Scharrer,
meiner Frau Elisabeth.

ADOLF WILBRANDT
ALS DRAMATIKER

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
Sektion I

der K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

EDUARD SCHARRER.

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren Dr. Muncker u. Dr. H. Paul.

Tag der Promotion: 5. Juli 1911.

München-Leipzig 1912
Hans Sachs-Verlag (Gotthilf Haist).

Inhalt.

Seite

Vorwort 1
Einleitung 3
Unerreichbar, Die Vermählten, Jugendliebe, Durch die Zeitung, Der Graf von Hammerstein 12
Gracchus der Volkstribun 23
Die Maler 34
Giordano Bruno 40
Arria und Messalina 47
Nero 50
Kriemhild 71
Die Tochter des Herrn Fabricius 84
Der Meister von Palmyra 92
Schlußbemerkung 105

Lateinische Texte aus:

Plutarch 108
Tacitus 108
Dio Cassius 110
Weitere Dramen Wilbrandts 112
Literatur 113

Die Anregung zu dieser Studie vermittelte mir mein verehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Franz Muncker, dem ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank ausspreche für die reiche Förderung, die mir sein erfahrener Rat zuteil werden ließ.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548308_0016

Aus Wilbrandts Lebensgang, aus einer Reihe seiner besten Dramen, von den frühesten, unvollkommenen Anfängen an bis zum Höhepunkt seiner dramatisch dichterischen Tätigkeit ein Entwicklungsbild zu geben, war meine Absicht*).

Daß in einer räumlich beschränkten Arbeit manches nicht berücksichtigt werden kann, was zur Vervollständigung des Bildes als Dramatiker nötig, ist selbstverständlich. Ebenso verhält es sich mit der Tatsache, daß wir einem erst jüngst von uns geschiedenen Autor nicht die gleich unbefangene Einschätzung zuteil werden lassen können, als einem Dichter, dessen Leben und Schaffen längst hinter uns liegt. Uns fehlt die nötige Distanz, wir empfangen den Hauch seiner Werke, deren Zeit die unsrige ist, zu unvermittelt, sie bewegen unser Inneres noch zu stark. Erst eine ruhige Betrachtung von fern weist uns in jene stillen Gänge der Seele des Menschen, zeigt uns die verschlungenen Pfade des Dichters, die zur Ergründung der Genesis führen. Aber auch der Mangel an Tagebüchern und Briefen, die uns inbezug auf Wilbrandt zur Zeit gänzlich fehlen, lassen manches mehr hypothetisch erscheinen, was an Hand solch authentischer Quellen zur positiven Gewißheit würde.

Diese Arbeit möge deshalb als eine Vorstudie zu einer größeren, umfassenderen Arbeit betrachtet werden, in der ich zu manchen Fragen Stellung zu nehmen gedenke, die sich mir aufdrängten. Ich nenne nur Wilbrandts Verhältnis zu Hebbel, Otto Ludwig, Heinrich Laube, zu den Österreichern Grillparzer,

*) Siehe die Schlußnotiz Seite 112.

Raimund und Anzengruber, ferner das Maß seiner Beziehungen zum Sturm und Drang der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts und schließlich seine Stellung zum Ausland, Frankreich, Ibsen, Tolstoj und andere. Aber auch die Frage, wie Wilbrandts Schaffen auf seine Zeitgenossen gewirkt hat, wie die literarische und literarhistorische Kritik den Dramatiker Wilbrandt eingeschätzt hat, wird gebührende Berücksichtigung finden.

E. S.

Wilbrandt als Dramatiker. Wie wurde er und unter welchen Einflüssen entstanden seine Dramen?

Diese Fragen sollen uns im folgenden beschäftigen, ihrer Beantwortung und deren historischen Begründung soll diese Betrachtung gewidmet sein.

Bei dichterischen Persönlichkeiten, die mit tausend Fäden abertausend Gedanken und Ideen knüpfen, lassen die einzelnen Produktionsgebiete sich nicht immer genau von einander trennen. Der Epiker gibt dem Lyriker und der Dramatiker empfängt wiederum vom Historiker oder vom Philosophen Anregung und Neigung. So webt eins ins andere. Aber auch das Zeitalter, in das der Schaffende verpflanzt ist, kommt zu seinem Recht, ebenso die Familie, die seine erste Welt bedeutet. Schule und Haus, Nation und Jahrhundert, sie alle wirken jedes in seiner Art auf Charakter und Geist, und das Temperament seiner Eltern und Vorfahren klingt unbewußt nach in seinen Gedanken und wirkt befruchtend als ein Atom von Unsterblichkeit.

Diese Einflüsse machen sich bei den Dichtern verschieden bemerkbar. Goethes Leben ist von seinen Werken untrennbar. Seine Schöpfungen entstanden durch die mannigfaltigen Eindrücke des Erlebten. „Wilhelm Meister“, „Iphigenie“, „Faust“ beweisen dies. Dabei erscheint uns die ganze Skala seines großen, reichen Lebens selbst als ein abgeschlossenes Buch, als ein harmonisches Kunstwerk für sich. Anders bei Schiller, der aus seiner reichen Phantasie bildete und schaffte oder historische Persönlichkeiten in seine Seele aufnahm, um sie

dort, unabhängig von seinem äusseren Erleben, nach seiner dichterischen Art zu formen. In gewissen Fällen haben aber auch bei ihm Zeit und Umgebung sein Schaffen beeinflußt; ich erinnere nur an die Karlsschule und „Die Räuber".

Wilbrandt steht in dieser Beziehung in der Mitte zwischen Goethe und Schiller. Erlebnisse und Eindrücke verschiedener Art befruchteten seine Schaffenskraft und doch begegnen wir immer wieder dem von der Welt Abgekehrten, aus der Tiefe seiner Seele und seiner Phantasie Schaffenden.

Versuchen wir zunächst aus Wilbrandts Lebensgang die inneren und äusseren Spuren zu finden, die zur Beantwortung der Frage führen: „Wie wurde der Dramatiker?"

„Ich habe eine schöne Jugend gehabt", bekennt Wilbrandt in seinen Erinnerungen (S. 1 f.) „Aus der Werdezeit" [1]), „Liebe vollauf, doch nicht zu viel; herrliche Vorbilder in weise erziehenden großgesinnten Eltern." In Rostock, wo er am 24. August 1837 geboren, verlebte der einen starken Eigenwillen verratende Knabe, der ob einer Rüge seitens der geliebten Mutter diese in tragikomischer Weise verleugnete und dergestalt bereits „den zukünftigen Dramatiker" verriet, seine ersten Kindheitsjahre. Das landschaftliche Bild der damals blühenden Handelsstadt übte eine große Anziehungskraft auf das empfängliche Gemüt aus und die zugefrorenen Stadtgräben, auf denen der Knabe beim Schlittschuhlaufen sich tummelte, der altertümliche Rahmen der Umgebung befruchteten ihm den romantischen Sinn. So entstanden dichterische Jugendsünden, „Vorzeitpoesie", wie er sie selber nennt. In seinem Vater, dem Professor der Aesthetik in Rostock, erkennt er den ihm Wesensverwandten und trotz aller gesunden Pädagogik der Erziehung hat er doch mehr von ihm geerbt als gelernt, so insbesondere „die Elemente oder Kräfte, die ihn zum Dichter machen wollten! das sanguinische, heißblütige Temperament, die treibende Phantasie und den Sprachsinn, das Formtalent." „Auch in meiner Mutter waren ähnliche Geister", fügt er hinzu.

So wuchs das Kind heran in einem Kreis warmherziger, sich verstehender Menschen, aber in einer Zeit politischen Tiefstandes und ärgster Zerrissenheit. Zwar verstand der

Knabe, dessen erste Fibel die Theaterzettel des heimatlichen Musentempels gewesen, noch nichts von diesen Dingen, aber als die Jahre 1848 und 1849 herankamen, da entdeckte der elfjährige „Dichter“ sein patriotisches Herz, das ebenso dem glücklich entronnenen Gottfried Kinkel als den unterdrückten Polen begeistert schlug. Noch klangen Blüchers Heldentaten in der jugendlichen Seele nach und als eine mächtige Reaktion 1850 den geliebten Vater in Untersuchungshaft abführte, da bäumte sich sein Sinn gegen solch unverdiente Schmach und Unterdrückung. Dazu kam noch das Sehnen nach politischer Einheit und Größe, das in aller Herzen lebte und von Ahne auf Enkel sich weiterpflanzte. Zwar bekennt Wilbrandt in seiner „Werdezeit“ — „. . . statt der Politik, die mir nicht mehr zu schaffen machte, dichtete die Liebe mit.“ Aber die unglücklichen 50er Jahre, die Schleswig-Holsteinische Frage, die Frage der Vormachtstellung zwischen Preussen und Oesterreich, trieben den Freiheitsdurstigen später mit neuer Kraft in die Arme der Politik.

In seinen „Gesprächen und Monologen“ [2]) (S. 4) gesteht Wilbrandt: „Aus Pietät wurde ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet.“ Als der junge Student 1856 auf Wunsch des Vaters „Institutionen des römischen Rechtes mit heißem Bemühen in sich aufnehmen mußte, als die Pandekten „ihm fast so fremd und kalt geworden waren wie die Mathematik“, da vertiefte er sich mit Lust in alte und neue Sprachen, in Geschichte, Aesthetik, Philosophie und Literaturgeschichte, ja, er nährte die stille Hoffnung, wie Shakespeare und Molière als Dichter und Darsteller einst tätig sein zu können. Wir sehen, wie tiefe Neigung den Jüngling auf ein Gebiet geistiger Betätigung bringt, auf dem eine starke Begabung später mächtige Entfaltung und reiche Ernte bringen sollte.

Aber noch hatte er einen weiten Weg bis dorthin zurückzulegen, einen Weg von sonniger Freundschaft erhellt. Dieser Weg führte zunächst ihn Franz Kuglers Haus in Berlin. Neben der innigen Freundschaft, die den jungen Studenten mit Kuglers Sohn Hans verband, zog ihn das bunte geistige Milieu des Hauses an. In Adolf Menzel, Hermann Weiß, Otto Roquette, Theodor

Fontane, Friedrich Eggers und anderen regelmäßigen Gästen und Freunden vereinigten sich Kunst und Literatur zu einer anregenden Gemeinde, aus der der Zwanzigjährige dauernde Eindrücke mit auf den Weg nahm.

1858 vertauschte Wilbrandt Berlin mit München, wo er im Nebenamt Mitredakteur des von Friedrich Eggers redigierten „Deutschen Kunstblattes“ wurde. Nach Beendigung seiner Studien 1859 hatte er das Glück mit bedeutenden Männern, wie Liebig, Jolly, Bluntschli, Riehl in Berührung zu kommen. In jene Zeit fällt auch seine erste Begegnung mit Geibel, der damals im Zenit seines Ruhmes stand. Neben Heyse, mit dem ihn stetige Freundschaft verband, trat er auch Bodenstedt, Lingg, Große, Hopfen, Leuthold näher.

Wie Wilbrandt bis auf den heutigen Tag als Dichter eine Stellung für sich eingenommen hat, wie er sich in keine „Schule“ einrangieren läßt, so geschah es auch inbezug auf den Münchener Dichterkreis. Wie eng die Beziehungen auch gewesen, die ihn mit den einzelnen Gliedern dieser durch Max II. geschaffenen Dichtergemeinschaft verbanden, so lose war der Zusammenhang mit dem Dichterkreis als Ganzes.

Weder bei Heyse (Erinnerungen[3]) S. 221, 244, 262 f., 306, 315), der Wilbrandt wiederholt kurz erwähnt, noch bei Felix Dahn (Erinnerungen[4]), der ihn überhaupt nicht zitiert, noch bei Schack (Ein halbes Jahrhundert[5]) ist es möglich einen tatsächlichen Zusammenhang Wilbrandts mit dem Dichterkreis festzustellen. Schack[5]) (I. Band S. 396) erwähnt nur Geibel, Heyse, Liebig, Dönniges, Bodenstedt, H. W. Riehl, Bluntschli, Löher, den Namen Wilbrandt nennt er nicht. Große (Ursachen und Wirkungen[6]) usf. S. 352) berichtet: „Obschon er als der ‚kommende Mann‘ völlig zur Münchener Schule zählte, hielt sich Wilbrandt aus irgend welchen Gründen derart im Hintergrund, daß er im Kreise des Krokodils damals fast unbekannt blieb.“ Aber auch Wilbrandt selbst erzählt uns nirgends von dieser Vereinigung und ihren feuchtfröhlichen Sitzungen im Krokodil. In seiner „Werdezeit“ (S. 101) spricht er von Geibel, dem „anerkannten Haupt der Münchener Dichterschar. Als Freund des Kuglerschen Hauses und Heyses gehörte er zu unserem Kreis“. Zu Unrecht erwähnt F. Düsel (Westermanns Monatshefte September

1907. S. 877) „den Anschluß des zwanzigjährigen Benjamin an die maximilianische Tafelrunde". Auf Befragen hat Wilbrandt mir dies unterm 29. November 1910 wie folgt bestätigt: „Den König Max habe ich gar nicht kennen gelernt, Symposien nie erlebt; ich war ein unbekannter Student, dann deutschpatriotischer Journalist. Sitzungen des ‚Krokodils' habe ich zuweilen mitgemacht, ich weiß nicht wie lange; als eigentliches Mitglied hab' ich mich wohl nie gefühlt."

Wenn die Kritik Wilbrandt dennoch den Epigonen zuzuzählen geneigt ist, so geschieht dies wohl wegen der stofflichen und formalen Ähnlichkeiten in manchen seiner Dichtungen. Und dennoch ragt er über die meisten an Kraft, Ausdrucksfähigkeit und Tiefe der Gedanken weit empor.

1859 trat Wilbrandt als Redakteur in die freiheitlich-nationale „Süddeutsche Zeitung" in München ein, für die er zwei Jahre lang „Leitartikel, Politisches, Vermischtes jeder Art, Literarisches, Kunst, Theater" schrieb. Frei von den Fesseln, die ihm der Betrieb einer Tageszeitung auferlegt hatte, wandte er sich später dem Studium Kleists zu. „. . . aber auch er ist mir früh und tief ins Herz gedrungen", bekennt Wilbrandt (Werdezeit S. 117 f.). „Es sind Töne in seiner schmerzvoll hochgestimmten Leier, die mich wie wenige andere ergreifen. Es störte meine Seelenruhe, daß ein Mann mit so eigenstem Gesang noch nicht zum allbekannten Nationaldichter geworden war; und als ich die Süddeutsche Zeitung und München verließ, erschien mir gleichsam als die nächste Pflicht, ein Kleist-Herold zu werden und die bei Sybel gelernte historisch-kritische Methode an einer Biographie dieses vernachläßigten Dichters zu bewähren."

Die Frucht dieser Studien war die ausgezeichnete Kleistbiographie [7], die trotz inzwischen fortgeschrittener Forschung in der vergleichenden Literaturgeschichte ihren Ehrenplatz behauptet. Im Vorwort begründet Wilbrandt die Entstehung des Buches wie folgt: „Heinrich von Kleist in seiner geschichtlichen Bedeutung aufzufassen, seine Ideen und seine Schicksale aus denen der Zeit zu begreifen und diesen vornehmsten und unglücklichsten der deutschen Romantiker in seiner tragischen Größe darzustellen, ist die Tendenz dieses Buches."

War es wirklich nur die Absicht, einen verkannten oder mißverstandenen Dichter in seiner historischen Entwicklung zu erklären und seiner Nation zu retten, die Wilbrandt die Feder in die Hand drückte? Waren nicht Berührungspunkte vorhanden, Analogien in Anschauungen und Neigungen, die den jungen Schriftsteller mit Kleist verbanden? Auf den ersten Blick wird man sagen, daß es wohl keine größeren Gegensätze geben konnte, als den ruhelosen, von verzehrendem Ehrgeiz getriebenen Kleist, diese Byronnatur, die zeit ihres Leben ihren ruhenden Pol nicht fand, und Wilbrandt, dessen Lebensbahn in freundliche Regionen führte, und der in seiner milden Abgeklärtheit Wärme und Freude um sich verbreitete. Damals aber, zu Anfang der sechziger Jahre, stand Wilbrandt als junger Stürmer im politischen Kampf, er, der außer in Eggers' „Deutschem Kunstblatt" sich nur als politischer Journalist betätigt hatte. In München und Frankfurt a. M. beschäftigte er sich eifrig mit der Schleswig-Holsteinschen Frage und seine Flugschrift „Für Schleswig-Holstein" (1864) sollte die deutsche Seele begeistern.

Finden wir hier nicht eine gewisse Ähnlichkeit mit Kleist, der 1809 nach dem Erscheinen des österreichischen Manifestes an die deutsche Nation, „Spaniens großem Beispiel" nacheifernd, seine Schlachtenhymne „Germania an ihre Kinder" sang, die in leidenschaftlichen Tönen also ausklang?

„Eine Lustjagd, wenn die Schützen
Auf der Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn tot! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht!"

Der Preuße Kleist stritt für Österreichs Sache, in der er Alldeutschlands Sache sah; der Mecklenburger Wilbrandt, dessen Vater unter dem Einfluß der preußischen Reaktion als Hochverräter unschuldig im Gefängnis gesessen, stellte sich auf den preußisch-großdeutschen Standpunkt. Allerdings, und darin zeigt sich wieder die krankhafte Reizbarkeit, die Zügellosigkeit des unglücklichen Romantikers, wandelte Kleists Vaterlandsliebe sich in glühenden Haß, der bis zu einem beabsichtigten, aber nicht ausgeführten Mordanschlag auf Bonaparte-Cäsar ausartete.

Aber auch auf literarischem Gebiet finden wir den Weg von Wilbrandt zu Kleist. Wir wissen, wie Kleist durch Shakes-

peare sich angezogen fühlte, wie er aber auch unter dem Einfluß der Antike stand. Diese Gegensätze suchte er zu überbrücken, indem er darnach trachtete, das Zügellose, das Elementare, das mächtig Persönliche, wie es auch in ihm selbst pulsierte, in eine geschlossene Form zu gießen. Auch in Wilbrandt regte sich Kühnes, drängten sich die Gedanken von Sophokles zu dem großen Briten. Seine Neuübertragungen von „Antigone" und „König Oedipus", von Euripides' „Cyklopen" (1865), von „Philoktet" (1866) und „Medea" (1867), die er der Bühne des 19. Jahrhunderts anzupassen suchte, stehen seinen Bearbeitungen von „Viel Lärm um Nichts" (1867) und „Coriolan" (1868) zeitlich nahe.

Über Wilbrandt bemerkt Franz Muncker [8] (S. 31) treffend: „An der Sophokleischen Tragödie lernte er die herbe Größe der Lebensanschauung und Pflichtauffassung kennen, wie sie die antiken Sagen in ihrer dichterischen Ausbildung durch die größten Geister des griechischen Volkes aussprachen; der Dramatiker, der den Charakter einer Cornelia, eines Gajus Gracchus, einer Arria zu zeichnen unternahm, nützte den Gewinn, den dieses Studium der antiken Tragödie ihm gebracht hatte. Der Übersetzer des Coriolan lernte aus den Römerdramen des englischen Dichters die meisterhafte Behandlung der Volksszenen, und wieviel lauschte der Übersetzer Shakespeares noch sonst in der Charakterschilderung, in der lebendigen Formung des Dialogs, endlich in der ganzen theatralischen Technik seinem unereichbaren Vorbild ab!" — Haben wir hier nicht die engste Berührung von Antike und Shakespeare?

1864 erschien „Geister und Menschen", ein phantastischer, etwas formloser Roman, durch Goethes „Wilhelm Meister" offenbar beeinflußt. Allein, wir müssen in diesem dreibändigen Roman, in dem uns ein gutes Dutzend Menschenschicksale in ihren verworrensten Zügen vorgeführt werden, mehr sehen als ein mattes, verfehltes Abbild von Goethes Meisterwerk. Es ist vielmehr der Niederschlag von des Dichters eigenen Ideen und Empfindungen, von seinen keimenden Wünschen und Hoffnungen, ein Tasten nach dem rechten Weg, der zur Erkenntnis seiner selbst führen sollte. Noch lebte in ihm der Journalist und kämpfte mit dem Dichter, der wenige Jahre später sich ent-

falten sollte. Schleswig-Holstein, Deutschlands Einheit, seine Beziehungen zu Österreich, diesen Fragen begegnen wir immer wieder in dem Roman. Sie beleuchten so recht Wilbrandts geistige Verfassung inbezug auf die politischen Schicksale seines weiteren Vaterlands. Dagegen weist die stark in den Vordergrund tretende Frage der Geisterzitierung auf den vierzig Jahre später niedergeschriebenen Roman „Franz" hin. Aber auch zum „Meister von Palmyra" (1885—1887) finden wir leise Beziehungen und zwar in den mehrfach auftauchenden Fragen über das Fortleben nach dem Tode. Ja, so wirr und kraus es auch in diesem unreifen Jugendwerk zugehen mag, des Dichters und Menschen pantheistische Weltanschauung wird uns hier zum erstenmal wahrnehmbar. Wilbrandt, der 1870 Hölderlin, „dem Dichter des Pantheismus" ein liebevolles Erinnerungsblatt[9] widmete, hatte sich eifrig mit philosophischen Studien, insbesondere mit Hegel beschäftigt, dessen Pantheismus den unglücklichen Dichter des „Hyperion" einst ganz in seinen Bann gezogen.

W. H. Riehl schreibt im Vorwort (S. X.) seines „Historischen Taschenbuchs"[10] für 1871, in dem Wilbrandts Abhandlung „Hölderlin, der Dichter des Pantheismus" zuerst erschien: „Wilbrandt schreitet durch die Irrgänge einer Dichterseele, welche den Geist Gottes in der Welt im Bilde zu schauen ringt."

Dies ist völlig zutreffend. Ebenso wie in seinem Kleistbuch, verstand es Wilbrandt in dem Essay über Hölderlin dem Dichter und Menschen nachzugehen, nicht nur rein örtlich und zeitlich, sondern er versetzte sich in dessen Seele, in dessen Gefühlsleben, mit ihm jubelnd, liebend und schmerzlich entsagend. Es ist dies ein Analysieren der geheimsten und geringsten Details, eine Objektivierung, die nur deshalb in solchem Maße möglich war, weil der junge Schriftsteller ihm verwandte Töne erklingen hörte.

Wilbrandt ist Pantheist ebenso wie Hölderlin, aus dessen „Hyperion" hier einige Zeilen von jenem rhythmisch zusammengefügt folgen mögen. Es sind die Schlußzeilen aus Hyperion an Bellarmin 4. Buch.

„O Seele! Seele!
Schönheit der Welt!

Du unzerstörbare! Du
Entzückende! mit deiner ewigen Jugend!
Du bist; was ist denn der Tod
Und alles Wehe der Menschen? . . .
Wie der Zwist der Liebenden sind
Die Dissonanzen der Welt.
Versöhnung ist
Mitten im Streit,
Und alles Getrennte
Findet sich wieder.
Es scheiden und kehren
Im Herzen die Adern,
Und einiges, ewiges,
Glühendes Leben ist alles."

Im „Meister von Palmyra" bekennt Apelles an der Schwelle des Todes (5. Aufzug, 4. Auftritt S. 188)

„ . . . . . holde Flamme
Des vielgestaltigen Lebens! . . . . . .
. . . . . .
Es springt des Lebens Geist von Form zu Form."

Hier finden wir eine pantheistische Anschauung, auf die ich später zurückkommen werde.

Dankbar bekennt Wilbrandt: (Werdezeit S. 148) „Ich segne mein Geschick, daß in meine Werdejahre auch die hohe Schule Italiens, die Verbrüderung mit der klassischen Schönheit der Natur, mit den Überresten großer Geschichte und mit der Antike gefallen ist. Diese innige Verbrüderung . . . verzögerte meine Ausbildung als Schaffender; aber . . . diesem Umweg hab' ich wie so viele Großes zu verdanken."

So preist er das Land, wo er im Kreise Gleichgesinnter Eindrücke empfangen sollte, die sich später in seinen Werken wiederspiegeln. Böcklin, Lenbach, Kugler, Marées, Fitger u. a. bildeten seine Welt, in der er „mit Künstleraugen sehen lernte." Wilbrandt erzählt ferner (Werdezeit S. 175), wie er in Rom seine begonnenen dramatischen Entwürfe liegen ließ, um seine „Sehnsucht zu den Meistern der bildenden Künste" zu stillen. Erst einige Jahre später, nachdem er längst in die Münchener Heimat zurückgekehrt war, trat der Dichter mit einigen Lustspielen und Dramen an die Öffentlichkeit.

1868 erschienen „Unerreichbar“ und „Die Vermählten“, 1869 „Der Graf von Hammerstein“, „Durch die Zeitung“ und „Jugendliebe“, 1870 „Gracchus der Volkstribun“ und 1871 „Die Maler“.

„Unerreichbar“[11] gehört zu jenen harmlosen Einaktern von naiver Technik, in denen an psychologischer Unwahrscheinlichkeit das menschenmögliche geleistet wird. Ein junger Mann, Leonhard, der nur für Diejenige Interesse gewinnen und Liebe empfinden kann, die schon vergeben ist, wird dadurch in die Falle gelockt, daß man vorgibt, Hedwig sei verlobt. Wenn er sich der Täuschung bewußt wird, ist er schon ganz in Hedwigs Banden und die beiden nunmehr glücklich Verlobten sind endlich vereint, sie, die sich eigentlich schon längst gut waren.

Wilbrandt hatte 1867 die Bearbeitung von Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts“[12] vollendet. Unter diesem Einfluß entstand „Unerreichbar“ und kurze Zeit darauf „Die Vermählten“. In der Vorrede zu dieser Neubearbeitung (S. IV) bespricht Wilbrandt die Gründe, die Shakespeare „entscheidend bestimmten, dieses Lustspiel zu schreiben“ und fährt dann fort: „Zwei an sich gut geartete Charaktere von gleich einseitigem Temperament, von gleich unermüdlichem Witz, gleich unwiderstehlicher Heiterkeit, gleich stacheliger Verstandesschärfe und gleich eigensinniger Selbstliebe, aber — verschiedenen Geschlechts sich gegenüberzustellen und sie so lange aneinander zu reiben, bis aus dem harten Holz die Glut hervorbricht, an der der gute Hymen seine Fackel anzündet.“

Viel deutlicher als in „Unerreichbar“ tritt in dem Lustspiel „Die Vermählten“[13] der Einfluß von „Viel Lärmen um Nichts“ zu Tage.

William Westcote ist von seinem Vater gezwungen worden, Arabella, die ihm schon seit Jahren als Gattin bestimmt, aber durch lange Abwesenheit entfremdet war, zu heiraten. Trotz gegenseitiger Beteuerungen sind die jungen Leute sich nicht abgeneigt. Dennoch bedarf es erst eines Schalks in Gestalt von Williams Schwester, um die sich scheinbar Hassenden

zum offenen Bekenntnis ihrer gegenseitigen Liebe und damit zur wirklich glücklichen Vereinigung zu führen.

Schon im ersten Dialog der „Vermählten“ (1. Aufzug 10. Auftritt S. 25) liegt zwischen den Zeilen so etwas wie still verschämte Neigung.

William

. . . Ihre Gesinnungen sind mir, wie Sie in Ihrer kleinen Zuschrift von vorhin sehr richtig bemerkten, — sind mir bekannt. Ich fürchte nicht, (in sehr sanftem Ton) daß Ihnen die meinigen fremd sind.

Arabella

Fürchten Sie nichts! — . . . Wir haben gewünscht, uns aus dem Wege zu gehen. Die Verhältnisse haben uns genötigt, gerade das Gegenteil zu tun.

Ferner:

William

. . . Vielleicht sollte ich mich noch entschuldigen, daß ich, bei Ihren mir bekannten Gesinnungen, mich nicht lebhafter gegen diese erzwungene — (er stockt)

Arabella (kaltblütig)

Gegen diese erzwungene Heirat —

William

Gesträubt habe; aber da Sie mir nicht zu Hilfe kamen —

Arabella

Ich konnte nicht, weil es nicht zu meinen Gewohnheiten gehört, ein gegebenes Wort zu brechen. Sonst hätte ich mir in diesem Fall ein Vergnügen daraus gemacht, Ihnen hilfreich zu sein.

Die Personen überbieten sich also an Beteuerungen gegenseitiger Abneigung, und dennoch hat man sofort das Bewußtsein, daß sie gerade das Gegenteil davon denken.

In „Viel Lärmen um Nichts“ (1. Aufzug 1. Auftritt S. 5. f.) beteuert Benedict:

„ . . . Und ich wollte, mein Herz sagte mir, ich hätte kein so hartes Herz; denn wahrhaftig, ich liebe keine.“

Hierauf Beatrice:

„Ein wahres Glück für die Frauenzimmer; sie hätten es sonst mit einem gefährlichen Bewerber zu tun! Gott sei Dank und meinem kalten Herzen, darin denke ich wie Ihr. Ich hörte lieber meinen Hund eine Krähe anbellen, als einen Mann mir seine Liebe schwören." *)

Dieser Dialog, wenn auch witziger und pointierter, gewährt den gleichen Eindruck. Gewisse Ähnlichlichkeiten mit „Viel Lärmen um Nichts" finden wir ferner im Mumenschanz des 3. Aufzugs, obschon Wilbrandt da wenig glücklich gewesen und nach einem wahren Chaos von Verwechslungen die Lösung bringt, ohne daß wir imstande sind, dem Gang der Entwirrung zu folgen. Mit welcher Sparsamkeit baut dagegen Shakespeare seine Maskenszene (2. Aufzug, 1. Auftritt) auf, wie klar und durchsichtig ist alles, trotz der Irrwege, welche die Doppelhandlung des Lustspiels bedingt. Auch ist es Wilbrandt nicht gelungen, in uns jene herzliche Zuneigung für William und Arabella zu erwecken, wie wir sie Benedict und Beatrice gegenüber empfinden. Jene bleiben Theaterfiguren ohne eigentliches Leben, von deren Charakter und Wesen wir uns keine lebendige Vorstellung machen können.

Ebenso verhält es sich mit dem Einakter „Jugendliebe". [14]) 1869, also ein Jahr nach den „Vermählten" entstanden, unterscheidet er sich von diesem Lustspiel hauptsächlich durch den weichen, naiven Ton. Die Idee, daß im Weibe aus Abneigung nach und nach die Liebe zu dem Manne erwacht, dessen Überlegenheit in bestimmter aber ritterlicher Form sich äußert, wird hier in harmloser Weise nach dem Rezept des Benedix verwertet. Die junge Dame stürzt mit dem Pferd, der junge Mann rettet sie aus dem Graben und gibt ihr wohlmeinende Ermahnungen. Sie empfindet dieses „Abkanzeln" als lästig, fühlt aber schon die Überlegenheit des Mannes, die sie festhält, bis sie sich von ihrem Jugendkameraden, dem sie längst versprochen, abwendet und dem „lästigen Retter" Herz und Hand schenkt. Alte Technik mit verlorenen und wiedergefundenen Tagebüchern, am Schlusse — Spiel des Zufalls — ent-

*) Ich benütze Wilbrandts Bearbeitung.

puppt der Geliebte sich als Sohn einer verschollenen Freundin der Familie, oberflächliche Zeichnung der Charaktere, rasches Überwinden der nur leichten Konflikte. Ein echtes Kind seiner Zeit, geboren aus Benedix' Schule.

Grotesker und origineller ist der Einakter „Durch die Zeitung“[15]. Wieder handelt es sich um zwei Menschen, die sich zugetan sind und erst auf Umwegen zusammenkommen. Roderich Sternfeld, dessen Verlobung mit Angelika wegen eines Nichts vereitelt worden, sucht nach Jahren auf dem Wege der Zeitungsannonce sich zu verheiraten. Unter den Bewerberinnen befindet sich auch Angelika, die sich mit Roderich, dessen Adresse sie erfahren, kurz vor ihrer Abreise nach Amerika einen Spaß erlauben will. Nach Überwindung mehrfacher Verwechslungen und Hindernisse, teils durch einen Freund hervorgerufen, die sich auf einem recht frischen Dialog aufbauen, fallen Roderich und Angelika sich gerührt in die Arme.

Es ist ein neckisches Spiel mit dem ernsten Hintergrund: „Bezähme dich selbst“. Hier tritt der Erzieher Wilbrandt uns zum erstenmal entgegen, die Moral packt uns etwas stärker. Trotzdem behalten der gesunde Humor, die lachende Grundstimmung das letzte Wort. Hier ist Wilbrandt der heitere Plauderer, worin er es zur Meisterschaft bringen sollte.

Im Laufe des Dialogs zwischen Roderich und seinem Freund Walter (S. 7) zieht dieser eine kleine Flöte aus der Tasche und bläst einen sanften, langen Ton darauf.

Roderich

Was heißt das?

Walter

Plutarch erzählt, wie ich gestern gelesen habe, in seiner Biographie, daß Gajus Gracchus, der große römische Volkstribun, weil er ein Brausekopf war — wie gewisse Leute — (Roderich hatte sich vorher aufgeregt) beim Reden leicht in Leidenschaft und Überstürzung geriet. Deshalb mußte allemal ein kluger Diener hinter ihm stehen, und sowie der edle Gracchus auf der Tribüne sich zu überstürzen drohte, mit einer Stimmpfeife einen sanften Ton angeben und ihn zur Harmonie aller Gefühle zurückstimmen.

Hier haben wir einen kurzen Hinweis auf Wilbrandts Lektüre des Plutarch, die ihm zu seinem ersten Römerdrama „Gajus „Gracchus“ Anregung gab. Ein Jahr vor dessen Vollendung (1869), erschien das historische Schauspiel „Der Graf von Hammerstein“[16].

Aus den bei Sybel in München eifrig betriebenen Geschichtsstudien, aus dem Drange, kraftvolle Gestalten der Geschichte zu schildern, in ihrem Kampf um das Recht der Selbstbestimmung gegen weltliche Herrschsucht und geistliche Vergewaltigung entstanden Wilbrandts historische Dramen. In der antiken und mittelalterlichen Geschichte fand er Vorbilder, an denen er seine dichterische Kraft zu messen suchte.

Im 7. Kapitel des Thietmari Chronicon IX (S. 243) heißt es: „Et nepos meus Oddo et uxor eius Irmirgerd consanguinitate proxima iniuste diu coniuncti ob inobedienciam continuae vocationis excommunicati sunt . . .“ [17])

Otto von Hammerstein wurde demnach wegen seiner Ehe mit einer im verbotenen Grade Verwandten exkommuniziert In cap. 9 erfahren wir, daß durch den Eid dreier Zeugen vor Heinrich II. die Ehe als ungiltig erklärt wurde. Aber erst nach dem Bannfluch (Monumenta Germaniae Historica 3. Annales Quedlinburgenses ad. a. 1020 S. 85) sagte der Graf sich von seiner Gattin los. (Mon. Germ. Hist. 16. Annales Magdeburgenses) Irmgard, Ottos Gattin, wandte sich an Papst Benedikt, der ihr aus politischen Gründen Gehör lieh, (Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit [18], II. Band, 3. Auflage, S. 196) ohne eine definitive Lösung herbeiführen zu können. Erst unter Konrad II., der selbst „mit seiner Gemahlin wegen zu naher Verwandtschaft in gleich kirchlicher Verdammnis war wie Otto“ [19], wurde die Sache beigelegt. Konrad ließ Otto in seiner Ehe ungestört. Wie der Hammersteiner Streit geschlichtet wurde, ist nicht bekannt. Heigel bestätigt dies in seinen Vorlesungen über die Kaiserzeit.

Wie Gfrörer [20] in seiner Geschichte der christlichen Kirche (S. 106 f.) berichtet, war Otto von Hammerstein auch in die Luxemburgischen Händel verwickelt gewesen und dieser Umstand soll Heinrich II. zu seinem Vorgehen gegen den Grafen von Hammerstein veranlaßt haben. Die Ehegeschichte wäre

da nur ein Vorwand gewesen. Diese Hypothese findet sich aber weder bei Giesebrecht, noch in den Jahrbüchern des deutschen Reiches „, weder in den Annales noch bei Heigel. Man darf sie demnach als eine persönliche Ansicht Gfrörers bezeichnen. Mit Ausnahme der Jahrbücher des deutschen Reiches, die erst ab 1875 erschienen, standen Wilbrandt die unter 17—20 angeführten Quellen zur Verfügung.

In weiser Einsicht hielt der Dichter sich nicht streng an die geschichtlichen Tatsachen, denn er wußte, daß es nicht Aufgabe des Dramatikers sein kann, dialogisierte Geschichte zu geben. Ihm war Goethes Meinung maßgebend: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen." Wilbrandt wollte lediglich auf dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse, frei von allen Opportunitätsgründen, wie sie die Geschichte von Otto von Hammerstein überliefert, das Schicksal zweier konsequenter Charaktere in seiner vollen Tragik schildern. So läßt er im Gegensatz zur Geschichte (Provinzialconcil zu Mainz 1023, Ottos Trennung von Irmgard) seinen Helden trotz Acht und Bann treu zu seinem Weib stehen.

Wir wissen, wie sehr Wilbrandt unter Goethes Einfluß stand, als er seinen Roman „Geister und Menschen" verfaßte, wir kennen ferner die Geistesverwandschaft, die ihn mit Kleist verband, aus der die vortreffliche Biographie dieses Romantikers entstand. „Mit gutem Instinkt", so schreibt Wilbrandt [7] (S. 311) über Kleists Käthchen, „vielleicht auch durch einen überlieferten Stoff geleitet, ging dann der Dichter ins Mittelalter zurück, in die Zeiten frommer Gläubigkeit, und umgab seine Fabel mit den bunten Arabesken des Rittertums, mit allem dem farbigen und ahnungsreichen Leben, das aus den Klöstern und Burgen, aus den Höhlen des heimlichen Gerichts in die hellere Gegenwart herüberdämmert."

1863 erschien die Kleistbiographie, 1864 „Geister und Menschen", 1869 „Der Graf von Hammerstein". Dazwischen lagen Wilbrandts Erstlingslustspiele und seine Shakespeareübersetzungen. „Götz von Berlichingen" und „Das Käthchen

von Heilbronn“ klangen in des Dichters Seele nach und gaben seinem Drama Grundton und Farbe. Die Berührungspunkte, wenn man von solchen sprechen kann, ergeben sich weder in der Technik, noch in der Charakterschilderung, sie erweisen sich vielmehr im Lokalkolorit, in der Szenerie, im romantischen Zug, im Genrebildlichen. Götz oder Wetter vom Strahl können ebensowenig zu Otto von Hammerstein in irgend eine Beziehung gebracht werden als Elisabeth (Götz' Gattin) zu Irmgard oder Lerse zu Eckard und Balderich. Gewisse Gesamtanalogien in der Situation der Helden und ihrer Umgebung gegenüber den ihnen drohenden feindlichen Gewalten sind bei Goethe und Wilbrandt festzustellen, doch liegen diese Ähnlichkeiten mehr im Typischen als im Individuellen. Die Verteidigung der Burg gegen den Kaiser im „Grafen von Hammerstein“ (4. Aufzug, 7. Auftritt f.) dürfte durch „Götz von Berlichingnn“ (3. Aufzug, Jaxthausen), wo dieser den kaiserlichen Abgesandten abweist, inspiriert sein. Diese Berührungspunkte sind aber doch zu äußerlicher Art, als daß von einer tatsächlichen Beeinflussung die Rede sein könnte. Wir haben demnach nur lose Beziehungen zu Wilbrandts grossen Vorgängern, die sich mehr auf die Zeichnung des Milieus und die romantische Stimmung erstrecken. Der Aufbau der Akte und Szenen, ebenso die Zeichnung der Charaktere, vom „Götz“ und „Käthchen“ grundverschieden, erinnern eher an Geibel und seine Schule.

Wie schon erwähnt, zählte Wilbrandt, der „unbekannte Student“, nicht zum Münchner Dichterkreis, wohl aber verband ihn eine ungetrübte Freundschaft mit einzelnen Gliedern desselben, vor allem mit Heyse und Geibel. Über letzteren, das Haupt des Kreises, schreibt Wilbrandt: (Werdezeit S. 101) „Er war mir freundlich, dann herzlich, und nach ein paar Jahren vereinte auch uns das brüderliche Du“. Damals, 1858 und während der folgenden Jahre, dachte Wilbrandt noch nicht an seinen Beruf als Dramatiker, auch wissen wir nicht, ob der um mehr als zwanzig Jahre ältere Geibel den jungen Dokter der Philosophie in der Technik des Dramas zu belehren suchte. Wahrscheinlich ist es, daß den Vorlesungen der „Sophonisbe“, die Wilbrandt in der „Werdezeit“ (S. 112) so humorvoll schildert, und dann denen anderer Dramen Geibels ein Gedankenaustausch

folgte, der Anregungen bot. Mit Sicherheit darf aber eher angenommen werden, daß ein derartiger Verkehr mit Geibel nicht ohne Einfluß auf den damaligen jungen Gelehrten und späteren Dichter bleiben konnte. So trägt von allen Dramen Wilbrandts sein „Graf von Hammerstein" am meisten den Stempel dieser pseudo-nachklassischen Zeit.

Felix Dahn, selbst ein Geibelschüler, berichtet über diesen und seine Freunde vom „Krokodil" (Erinnerungen [5], 3. Band, S. 105) wie folgt: „Das Gemeinsame war ein gewißer Idealismus, sofern man hierunter die sorgfältigste Pflege der Formreinheit, die Vorliebe für den hohen Stil, die Schulung durch die Antike und die übrigen Klassiker der Weltliteratur versteht und eine Neigung zu dem Vornehmen, sowohl in der Wahl als in der Behandlung der Stoffe."

Im Aufbau seines Dramas folgt Wilbrandt den Gesetzen Gustav Freytags. In den fünf Akten bringt er Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall und Katastrophe; dazwischen das erregende Moment und das der letzten Spannung.

Eine farbenreiche Exposition führt uns mitten in den Konflikt hinein. Otto und Irmgard haben sich entgegen dem Gebot des Kaisers vermählt. Heinrich II. und sein fanatischer Berater, Bischof Meinwerk von Paderborn, treten dazwischen. Irmgard wird von ihrem Gatten getrennt und in ein Kloster gebracht. Klar gruppiert der Autor die Spieler und Gegenspieler und bereitet so geschickt die weitere Entwicklung vor. Unter Beihilfe seines Freundes Konrads von Franken, des späteren Königs, verschafft Otto, als fahrender Sänger verkleidet, sich Einlaß ins Kloster und befreit Irmgard. Mit der Steigerung bringt Wilbrandt hier das erregende Moment, Ottos Handeln im Gegensatz zum Kaiser. Unter dem Einfluß des wohlmeinenden Erzbischofs Erkanbald versucht Heinrich II. im dritten Akt auf gütlichem Wege Gehorsam d. h. seine vorübergehende Trennung von Irmgard zu erlangen. In froher Zuversicht auf späteres Glück scheint Otto geneigt, sich zu fügen. Dieses retardierende Moment wird durch einen Brief Konrads an Otto gestört, den Heinrichs Mannen bei einer Wahrsagerin aufgefangen. Konrad, der gegen Heinrich II. zu Felde gezogen, ist geschlagen und damit wird Ottos Versöhnung mit dem Kaiser vereitelt.

Dieser behandelt den Grafen als Rebellen und verlangt von ihm bedingungslose Unterwerfung. Eine Verwandlung führt uns auf Burg Hammerstein. Noch einmal heischt Bischof Meinwerk Irmgards Trennung von dem Grafen. Vergebens, die Gatten halten treu zu einander, Otto verweigert die vom Kaiser verlangte Uebergabe. Damit ist der Höhepunkt des Dramas erreicht und zugleich das tragische Moment, das hoffnungslose Ringen Ottos und Irmgards mit der Uebermacht des Kaisers. Wir sind im vierten Akt. Noch immer widersteht die Burg den Kaiserlichen. Da erscheint Ottos Freund Konrad, jetzt ein Gefangener Heinrich II., als dessen Abgesandter, um die Uebergabe der Burg zu erlangen. Frei, doch geächtet sollen die Ehegatten abziehen dürfen. Da sucht Irmgard sich zu opfern, indem sie allein aus den Mauern entflieht. Otto aber eilt ihr nach und bringt sie zurück, gerade als der Kaiser siegreich in die Burg einzieht. Vor seinem Angesicht schreitet Otto mit Irmgard hinaus in die Not der Fremde. Dieses Moment der letzten Spannung führt zu einer Lösung, die das Schauspiel versöhnlich ausklingen läßt. Heinrich II. ist tot. Otto und Irmgard, kaum noch Schatten ihrer selbst, kehren elend und abgehärmt an den Ort zurück, wo sie sich einst vermählt. Bischof Meinwerk erkennt sie und sucht die Volksmenge gegen sie aufzuhetzen. Da erscheint Konrad von Franken, der neugewählte König, und nimmt Otto und Irmgard unter seinen Schutz.

Wir haben hier ein korrekt aufgebautes Drama, das gegen die Regeln der Struktur kaum irgendwie verstößt. Auch die handelnden Personen, insonderheit die Hauptcharaktere Otto und Irmgard, sind konsequent gezeichnet. Ohne Wanken verfolgt Otto sein Ziel. Obwohl er der Konsequenzen sich wohl bewußt, vermählt er sich mit Irmgard und wird hierdurch schuldig, wenn auch nicht in ethischem Sinne, so doch vom Standpunkt der damals herrschenden Gesetze. Er wagt Irmgards Befreiung aus dem Kloster, trotzt Kaiser und Kirche und erträgt mutig alle Folgen, die Verbannung und alles Elend der Fremde. Ebenso Irmgard, die uns als Sinnbild treuer Gattenliebe entgegentritt. Ja, sie tut noch mehr. Bischof Meinwerk verheißt ihr für ihren Gatten die Verzeihung des Kaisers, falls sie allein die bedrohte Burg Hammerstein verlassen will. (5. Aufzug 6. Auftritt S. 72 f.)

Irmgard

O Heiland! — — Wenn ich fliehe,
Was wird der Kaiser tun?

Meinwerk

Dem Grafen Land
Und Ehre wieder geben, sein Vergehen
Durch milde Haft und Kirchenbuße sühnen.

In dem Augenblick, wo sie sieht, daß ihr Verweilen bei Otto diesem ernste Gefahr, ja Untergang bringen muß, ist sie bereit, das Höchste, ihre Liebe zu opfern, um den Gatten zu retten. Als Fazit dieser Treue und Entsagung winkt Otto und Irmgard am Schluße glückliche Vereinigung unter dem Schutze des Königs.

In der Kette der Entwicklung fehlt kein Glied. Aus ihrem innersten Wesen heraus handeln die Helden, werden schuldig und leiden bis zur versöhnlichen Lösung des Konfliktes. Trotzdem ist das Maß der Teilnahme, das der Leser oder der Hörer den Helden entgegenbringt, ist das Mitgefühl, das uns bei ihrem Schicksal ergreift, nur ein beschränktes. Wir werden nicht warm. Die Gestalten sind eben mehr rhetorisch als lebendig, mehr schablonenhaft als individuell angelegt. Sie treten nicht plastisch vor uns hin, sie tragen nicht den Odem des Lebens, sie reden lyrische Gedanken, wo sie in knappen Worten ihren Willen zum Handeln bekunden sollen. Hier berührt Wilbrandt sich mit Geibel, bei dem auch das Epische und die lyrische Reflexion stark in den Vordergrund treten. In Geibels „Brunhild“[22] redet Hagen in einem fort, wodurch die Wirkung seines Handelns wesentlich abgeschwächt wird. Ebenso bei Wilbrandt, der eine relativ einfache Handlung, ohne jede Nebenhandlung auf fünf Akte ausdehnt. Jeder Gedanke wird in langen Versen — in fünffüßigen Jamben — ausgesprochen und wo ein leichteres Andeuten die inneren Vorgänge lebendiger gestalten würde, wird der Fortgang der Handlung durch eine hin und wieder recht holperige Sprache gehemmt. (1. Aufzug 7. Auftritt S. 16.)

Otto

Komm, sieh mich an; ich fühle, was du fühlst.
Du sollst mir folgen, Irmgard, wie das Schifflein
Dem wilden Strome folgt: denn ungestüm

Und rasch ist Hammerstein, das weiß die Welt, —
Und böse Klippen liegen ihm im Wege!
O Irmgard! Meine heißgeliebte Braut!
Würf ich mich nun, nach miniglicher Art
Als hingeschmolzner Ritter dir zu Füßen,
. . . . . .

Meinwerk ist so recht der Typus des fanatischen Theaterintriganten im Priesterkleide, der mit einem großen Aufwand von Pathos seine Drohungen ausspricht. Durch dieses Uebermaß an Worten, das zu den Geschehnissen nicht im richtigen Verhältnis steht, bekommen die Gestalten ein anderes Maß, sie gehen ihrer inneren Größe teilweise verlustig und mindern dadurch die Tragik der Wirkung.

So finden wir im „Grafen von Hammerstein“ in der Technik und der Charakterzeichnung eine wenn auch loseBerührung mit Geibel, in Stimmung und Milieu mit Goethe und Kleist. Wo aber Goethe Menschen von Fleisch und Blut geschaffen, wo Kleist die Poesie und den ganzen Zauber der Romantik zu beleben verstanden, da vermochte Wilbrandt nicht mehr als allgemeine Theatertypen ohne Leben und Farbe zu gestalten.

In seiner Einleitung zu Goethes „Götz von Berlichingen“ (Cotta) schreibt Karl Goedecke: (S. 5.) „Eine solche Fülle gestaltender Kraft mit so sparsamen Mitteln, fast lakonischen Worten, hatte Deutschland noch nicht gesehen. Alles schien, wie es dastand, so leicht und einfach hervorzubringen, daß es kein Wunder nehmen konnte, wenn Götz und Adelheid die Stammeltern eines unermeßlichen Geschlechts von guten und bösen Kreaturen wurden, wie sie von nun an in den Ritterromanen und Ritterschauspielen aufschossen.“

Der „Graf von Hammerstein“ gehört auch zu jenem fruchtbaren Geschlecht.

Das Drama mutet uns wie ein ernster dramatischer Versuch an, der mehr Schemen als wirkliche Menschen zeigt. Es ist ein Gesellenstück, dem ein Meisterwerk „Die Maler“ bald folgen sollte. Aber vorher versuchte der Dichter sich nochmals mit einem historischen Drama, seinem „Gracchus der Volkstribun.“ [23]

In seinem „Gespräch, das fast zur Biographie wird“ [2] (S. 14) äußert Wilbrandt sich wie folgt: „Schon als ich in Italien war — 1864 und 1865 — hab' ich mein Gracchus-Trauerspiel, hab' ich Arria und Messalina konzipiert; erst 1870 und 1872 wurden sie geschrieben. Warum? Weil ich als lange und langsam Genesender, als „chronischer Rekonvaleszent“, diesen stärksten Kraftproben auswich; weil die wiederaufblühende Phantasie sich mit heilsamem Instinkt für das Leichtere, Heitere, Versöhnende erwärmte . . . da hab' ich — eine alte Liebe — sophokleische und euripideische Tragödien für unsere Bühne bearbeiet. Dann übersetzte ich von Shakespeare „Coriolan“ und „Viel Lärm um Nichts.“ Auch sonst hatte Wilbrandt während seines zweiten römischen Aufenthalts sich viel mit den Klassikern des Altertums beschäftigt. Als „eifriger Kostgänger der Bibliothek der deutschen Künstler der Villa Malta“ las er „fast alle griechischen Dichter; den ganzen Herodot, den ganzen Polybios, Burckhardts Cicerone, Vasari“. (Werdezeit S. 169) Plutarchs Vitae Parallelae [24], die Wilbrandt nicht erwähnt, schloß sich, wie wir später sehen werden, dieser langen Reihe an.

Betrachten wir zunächst den äußeren Gang des Dramas. Dieses beginnt kurz vor dem Höhepunkt von Gracchus' Macht und Ansehen.

Gajus Gracchus, in dessen Herzen das Gefühl der Rache für den noch ungesühnten Mord an seinem Bruder Tiberius fortlebt, ist gegen den Willen der Senatspartei aus dem Felde heimgekehrt. In glänzender Rede rechtfertigt er seine Rückkehr und wird trotz aller Ränke der Optimaten zum Volkstribun gewählt. Ein Mordanschlag auf Gajus Gracchus erwirbt diesem neue Anhänger, darunter Publius Laetorius. Auch Gracchus' Rachegefühl steigert sich, doch gelingt es seiner Mutter Cornelia und seiner Gattin Licinnia ihn versöhnlich zu stimmen und die Sache Roms über das Persönliche zu stellen. Scipio Africanus Minor ist heimgekehrt und die Optimaten bieten alles auf, ihn für sich zu gewinnen, um Gracchus' Ansehen und Macht zu brechen. Gracchus heißt Scipio freundlich willkommen und reicht ihm die Hand. Eingedenk Scipios Ausspruch vor Numantia über des Tiberius Ermordung: „Also verderbe ein Jeder, der solche Werke vollführt“, schleudert Drusus den Feuerbrand in das Gebäude der Eintracht.

Wie denkt Scipio? Denkt er über des Tiberius Gracchus Tod wie ehedem, oder nicht?

Als Scipio zögert und auszuweichen sucht, erhebt sich Gracchus selbst. In mächtiger Steigerung entwickelt sich der Dialog zwischen den Freunden zu offener Feindschaft und als Scipio dem Gracchus die Worte entgegenschleudert: „Nun denn beim Olympier, so wiederhol ich's dir ins Angesicht, du entlarvter Heuchler, du schnöder Feind unseres Staats: Tiberius fand seinen gerechten Tod! Und so verderb ein Jeder, der ähnliche Werke vollführt!" — da kennt dessen Rachegefühl keine Grenzen mehr. In höchster Leidenschaft bricht er aus: „Römische Bürger, ihr hört's! Römische Bürger ihr hört's! — Ihr Erinnyen, ihr Rachegeister der Hölle. — Ich verfluche dich — ich verfluche dich bis in den Tod!" Dieser Fluch führt Laetorius, den fanatischen Anhänger des Gracchus auf die Bahn des Verbrechens. Er greift zum Dolch, dem Scipio zum Opfer fällt. Alles deutet auf Gracchus als den Täter, dessen Untergang nun beschlossene Sache ist. Gracchus hat sich auf den Aventin zurückgezogen. Im Angesicht der heranziehenden Optimaten, in deren Hände er nicht lebendig fallen will, vor dem Tempel der Diana gibt er sich selbst den Tod.

Gracchus' Verteidigungsrede nach seiner angeblich ungesetzlichen Rückkehr aus Sardinien führt zum Beweis meiner Behauptung, daß Wilbrandt aus Plutarchs Vitae Parallelae [24] geschöpft hat. Finden wir doch bei ihm Übereinstimmungen mit Plutarch, im Gegensatz zu Mommsen [25] und zu Nitzsch [26].

Mommsen berichtet S. 102 f., wie Gajus Gracchus 628 als Demokrat gegen den Antrag des Volkstribunen Marcus Junius Penus, die Ausweisung sämtlicher Nichtbürger aus der Hauptstadt, agitiert. Er erwähnt dann Gracchus' Abwesenheit als Quästor in Sardinien, 629, und fährt dann weiter: „Inzwischen erschien Gajus Gracchus wieder in Rom. Die Aristokratie hatte den gefürchteten Mann zuerst in Sardinien festzuhalten gesucht, indem sie die übliche Ablösung unterließ und sodann, da er ohne hieran sich zu kehren dennoch zurückkam, ihn als einen der Urheber des fregellanischen Aufstandes vor Gericht gezogen (629—630)."

Nach Mommsen war Gracchus also 628 noch in Rom, 629 in Sardinien und kehrte 630 nach Rom zurück. Im höchsten Fall konnte demnach seine Abwesenheit nur zwei Jahre betragen haben.

Nitzsch berichtet (S. 385 f.) über den Vorgang bei der Rückkehr des Gracchus wie folgt: „Gracchus erwiderte in seiner Verteidigungsrede über seine Rückkehr: — Zuerst sagte er, habe er zwölf Jahre gedient, da kein Ritter mehr als zehn Feldzüge zu leisten pflege und auch nicht weiter verpflichtet sei und dann sei er zwei Jahre als Quästor in der Provinz geblieben, da gesetzmäßig nur ein Jahr für jeden Magistrat feststehe."

Plutarch*) dagegen schreibt: (S. 96) „Als er", Gracchus, „deshalb vor den Zensoren verklagt wurde, bat er um die Erlaubnis zu reden . . . Er sagte nämlich, er habe schon zwölf Jahre Kriegsdienste getan, während andere zur Not nur zehn Jahre dienten; als Quästor habe er drei Jahre lang bei dem Feldherrn ausgehalten, obgleich das Gesetz ihm erlaubte, nach einem Jahre zurückzukehren. . ."

Bei Mommsen und Nitzsch finden wir also eine Abwesenheit des Gracchus von zwei Jahren, bei Plutarch sind es drei Jahre, ebenso bei Wilbrandt (1. Aufzug, 6, Auftritt, S. 19)

Gracchus

. . . Ich, Gajus Gracchus, habe zwölf Jahre lang als Krieger gedient! — Was ist Gesetz in Rom? Daß die Quästoren nach einem Jahr vom Feld nach Hause ziehen dürfen. Ich, Gajus Gracchus, habe drei Jahre beim Prokonsul verharrt!

Ferner heißt es bei Plutarch: (S. 97) „Ihr hingegen, habt vor euren Augen den Tiberius von diesen Großen mit Knütteln totschlagen lassen: vor euren Augen ist sein Leichnam vom Kapitolium mitten durch die Stadt geschleppt worden, um in die Tiber geworfen zu werden; vor euren Augen hat man seine Freunde ergriffen und ohne weitere Untersuchung hingerichtet."

Bei Wilbrandt (1. Aufzug, 6. Auftritt, S. 22) ruft Gracchus: „Doch vor euren sehenden Augen schlug man ihn tot . . . und vor euren Augen . . . vom ersten Knüttelschlag . . . stürzte er

*) Der lateinische Text befindet sich am Schlusse.

in den Staub! Vor euren Augen ward sein blutender Leib . . . durch die Straßen geschleift, vor euren Augen in die Tiber versenkt! Vor euren Augen griff man seine Freunde, und ohne Urteil, ohne Gericht . . . fielen sie . . . römisches Volk! vor deinen sehenden Augen!"

Bei Mommsen findet sich nichts, Nitzsch dagegen beschreibt den Vorgang ähnlich, aber viel kürzer und nüchterner. Wilbrandts Anlehnung in lebendigerer Form an das in seiner Art ebenfalls lebendige Vorbild ist jedenfalls offenbar.

S. 95 berichtet Plutarch, daß Tiberius seinem Brude Gajus „im Traume erschienen sei und zu ihm gesagt habe: — Warum zögerst du, Gajus? Du kannst doch dem Schicksale nicht entgehen. Uns beiden ist ein Leben und ein Tod im Dienste des Volks bestimmt!"

Bei Wilbrandt erzählt Gracchus seiner Gattin Licinnia: (2. Aufzug, 7. Auftritt, S. 43) „Es war meines Buders Geist, der vor mir stand! Er blickte mich an, und mir schien's, als sage sein drohendes Gesicht — Warum feierst du Feste, Gajus? Dein Leben ist mein, dein Geschäft ist Rache!"

Wie verhält Wilbrandt sich zum geschichtlichen Gajus Gracchus? Diesen schildert Mommsen (S. 97) wie folgt: „An Talent, Charakter und vor allem an Leidenschaft war er dem Tiberius entschieden überlegen. An der Klarheit und Sicherheit, mit welcher der junge Mann sich später in dem Drang der verschiedenartigsten zur praktischen Durchführung seiner zahlreichen Gesetze erforderlichen Geschäfte zu bewegen wußte, erkannte man das echte staatsmännische Talent, wie an der leidenschaftlichen bis zum Tode getreuen Hingebung, mit der seine näheren Freunde an ihm hingen, . . ." (S. 98) „. . . mit verdichteter Glut flammte in ihm die tief in die innerste Brust zurückgedrängte Erbitterung gegen die Partei auf, die das Land zerrüttet und ihm den Bruder ermordet hatte."

In der Einleitung zu seiner Coriolanus-Bearbeitung verneint Wilbrandt mit Entschiedenheit Shakespeares Absicht, ein politisches Drama zu schaffen und bemerkt dann: „Was den Dichter erregt hat, war unzweifelhaft das große Schicksal, das ein gewaltig angelegter Mensch durch rücksichtslose Entfesselung seiner Naturkraft auf sich herabzieht; ein Mensch, der

nichts sein wollte als ein Mann, der, wie Plutarch es ausdrückt, „alles zu meistern und sich nie zu fügen, für das Wesen der Mannheit hielt.'".

Mit diesen Worten ist auch Wilbrandts Absicht inbezug auf seinen „Gracchus" gekennzeichnet. Wir sehen einen genial veranlagten Menschen bei seinem Aufstieg zur Macht, von der er als Opfer seines eigenen Temperaments herabsinkt und untergeht.

Den Gesetzgeber und Staatsmann hat der Autor so gut wie ausgeschieden. Er wußte, daß die geschichtlichen Ursachen des Untergangs des Volkstribuns, nämlich die jahrelangen politischen Umwälzungen, die Rogationen in die konzentrierte Form des Dramas nicht paßten. Mit großem Geschick hat Wilbrandt deshalb die Ermordung des Scipio mit dem letzten Aufstand der Senatspartei, die des Gracchus Untergang besiegelt, in unmittelbaren Zusammenhang gebracht. In Wirklichkeit lebte Gracchus noch acht Jahre nach Scipios Ermordung. Über die Tat berichtet Mommsen: (S. 100) „Auf einen der nächsten Tage hatte Scipio einen Vortrag über die Verhältnisse der Latiner angekündigt; am Morgen dieses Tages ward er tot in seinem Bette gefunden." . . . „Daß der Anstifter der Tat der Gracchenpartei angehört haben muß, ist einleuchtend." Tatsache ist, daß man über die Person des Täters nie etwas erfahren hat.

Diesen Verdacht an Gracchus hat Wilbrandt aus der Geschichte übernommen und in feiner Motivierung verwendet. Publius Laetorius, einen jungen fanatischen Anhänger des Gracchus, läßt er an Scipio zum Mörder werden, dessen Tat aus allzu leidenschaftlich empfundenem Haß, aus mißverstandenen Grundsätzen der Gracchenpartei geboren wurde. Indem Wilbrandt an Stelle eines Anstifters in Person die Eindrücke setzt, wie sie sich in einer niederen Seele zu tausend Fäden spinnen, Gestalt gewinnen und zum Entschlusse reifen, gibt er eine ungemein klare Psychologie, die wiederum die Tragik des Helden erhöht. Es ist beileibe kein Zufall, sondern eine feingesponnene Kette von logisch erscheinenden Umständen. Bis zuletzt empfindet Gracchus den auf ihm lastenden Verdacht als eine Schmach, schon tönt der Lärm der heranziehenden Optimaten zu ihm

herüber. Im Bewußtsein seiner guten Sache feuert er die Seinen an zum entscheidenden Kampf. „Diese Nacht werde mein Tod, oder die Freiheit Roms!“ Da naht sich Laetorius mit blutigen Händen. (5. Aufzug 5. Auftritt S. 96).

Gracchus

Wie kommst du von dort herauf? Wo warst du die ganze Nacht?

Laetorius

Gerüstet haben wir die ganze Nacht! Unsern Eid noch einmal geschworen, dir, unserm Haupt, Blut und Leben gelobt. (Zieht seinen Dolch hervor) So sollen alle Feinde unserer Freiheit verderben, wie der verdarb, den diese Waffe gefällt hat!

Gracchus (entsetzt)

Was ist das? Beim furchtbaren Pluto, von wem redest du —

Laetorius

Diesen Dolch leg' ich dir zu Füßen, Tribun: dein Fluch hatt' ihn geweiht! Scipio starb für deinen Bruder Tiber; das ist der Anfang der Rache und der römischen Freiheit!

Nun beginnt es in Gracchus' Seele zu tagen. In seinen edelsten Instinkten beleidigt und erschüttert, steht er wie versteinert. (S. 97)

Licinnia

. . . Gajus, warum stehst du und schweigst: sag du's ihnen, sprich, schwöre dich los —

Dieser jedoch weiß, er ist mitschuldig der Tat und mutig nimmt er die Folgen auf sich.

Gracchus

Bei wem soll ich schwören? Rief ich nicht alle Furien auf ihn herab? Den Mord, den dieses Dämons Seele gebar, ich hab' ihn erzeugt; meine Saat ging auf! Verwünscht mich, tötet mich: hier steht Scipios Mörder!

Im Angesicht seiner Gattin, seiner Mutter und der heranziehenden Feinde stirbt Gajus den freiwilligen Tod des Helden.

Sterbend bekennt er: „Rache und Freiheit — den Tiger und das Roß hab' ich zusammengeschirrt; o meine Rache, die du die Freiheit zerfleischtest! So, rächt' ich meinen Bruder Tiber! . . . O Licinnia, meine Liebe überlebt meinen Haß; grüß' meine Lippen noch einmal, eh auch sie erlischt . . . Süß, süß wie Frieden uud Vergebung — schmerzvoll wie die Schuld —"

Wir haben gesehen, wie aus dem historischen Stoff die Gestalt des Helden sich losgelöst von allen Begleiterscheinungen, wie nur die Idee den Dichter beschäftigte, die Tragik eines bedeutenden Menschen zu schildern. Es ist also kein Ausschnitt aus der Geschichte, den uns Wilbrandt vorführt, sondern ein Drama, so alt wie die Menschheit selbst, eingerahmt durch Geschehnisse einer bewegten Zeit.

Wie schon erwähnt, befaßte Wilbrandt sich viel mit Shakespeare, besonders zwischen Entwurf (1864) und Ausführung (1870) des Gracchus. Näheres erfahren wir noch (Werdezeit S. 203), wo es heißt: „Ich hatte mittlerweile auch Shakespeare zu verdeutschen begonnen, als Mitarbeiter des neuen Bodenstedtschen Unternehmens; im Frühling hatte ich den „Coriolanus" übersetzt, jetzt wollte ich „Viel Lärm um Nichts" beginnen." Wilbrandt meint den Frühling 1866, denn er spricht gleichzeitig vom deutschen Bruderkrieg. 1867 erschien dann auch seine Bearbeitung von „Viel Lärm um Nichts."

Shakespeares Einfluß auf Form und Sprache ist unverkennbar. Man lese nur die Eingangsszene bei Wilbrandt und dann die des Cäsar und des Coriolan. Die Ähnlichkeit, wenn man so sagen darf, liegt weniger in den Worten als in der Stimmung, die sie erzeugen, weniger in der Charakteristik der auftretenden Personen als im Rythmus, in dem sie sich bewegen und handeln. Wie der Autor die Exposition knapp und dennoch klar entwickelt, wie er uns sofort den kommenden Ereignissen nahebringt, uns mitten in die Geschehnisse versetzt, als hätten wir die Vergangenheit miterlebt, das ist offenbar von Shakespeare beeinflußt. Ebenso verhält es sich mit des Gracchus Verteidigungsrede vor dem Senat. (1. Aufzug 6. Auftritt S. 20 f.) In schlichten Worten verteidigt sich Gracchus und kommt dabei auf seiner Vorfahren Verdienste zu sprechen. Ihm tritt Opimius, der Führer der Senatspartei entgegen.

Opimius

Was sprichst du von deinen Ahnen? Warum nennst du deinen Bruder Tiberius nicht, — den Empörer, den Frevler, den Verräter?

Mit überlegener Ironie erwidert Gracchus: „Es ist wahr; ich vergaß meinen Bruder Tiberius, den Empörer, den Frevler, den Verräter! — Warum vergaß ich ihn auch? Weiß nicht doch Jeder, was für ein Frevler er war? Daß er den armen Bürgern ihre Äcker nahm, die ihnen der großherzige Senat verliehen hatte —

Agricola

Nein, nein!

Volk

Umgekehrt war's!

Gracchus

Und wer von euch wüßte nicht, daß mein Bruder Tiberius mit bewaffneter Hand den Senat überfiel und ihrer dreihundert erschlug?

Volk

Nein, nein!

Laetorius

Sie erschlugen ihn!

Agricola

Unsern Freund, den Tiberius, haben sie erschlagen!

Opimius ruft: „Stille im Volk! — Ein Frevler war er, und man erschlug ihn mit Recht!"

Nun zählt Gracchus all die Wohltaten auf, die das Volk seinem Bruder Tiberius verdankte und fügt abermals ironisch hinzu: „Dafür starb er; dafür starb er mit Recht!"

Fein diplomatisch streckt er so seine Fühler aus und gewinnt damit endiltig das Volk für sich. Wer dächte da nicht an die Rede des Antonius auf dem Forum an Cäsars Leiche, (Julius Cäsar 3. Aufzug 2. Auftritt) wie jener langsam tastend, immer unter Betonung von Cäsars Herrschsucht und Brutus' Ehrenhaftigkeit zum Herzen des erregten Volks vordringt, bis er es ganz gewonnen? Antonius und Gracchus verfolgen das gleiche Ziel, das Volk auf ihre Seite zu ziehen. Beide sind überlegene Naturen und bedienen sich der gleichen diplomatischen Mittel. In beiden

Reden finden wir ein scheinbares Eingehen auf das Volksempfinden. Sobald Antonius und Gracchus aber merken, daß der geeignete Grundton vorhanden ist für die Empfänglichkeit des Volks, bekennen sie sozusagen Farbe und schreiten weiter in der Gunst der Zuhörenden.

In Shakespeares „Coriolanus“ ermahnt Volumnia den Sohn zur Mäßigung dem Volke gegenüber, das, aufgehetzt durch die Volkstribunen Velutus und Brutus, ihn mit Verbannung, ja mi dem Tode bedroht, weil er bei der Bewerbung um die Consulatswürde sein Temperament nicht zu zügeln vermocht und seiner Verachtung des gemeinen Volks sichtbaren Ausdruck verliehen hat. (3. Aufzug 3. Auftritt)

Volumnia

Du konntest ganz der Mann sein, der du bist,
Hätt'st du's nur weniger gesucht zu sein.
Sie hätten minder deinen Sinn gekreuzt,
Hätt'st du nur nicht gezeigt, wie du gesinnt warst,
Bis sie die Macht verloren, dich zu hindern.

Coriolan gibt nach.

Coriolan

Gib dich zufrieden! — Mutter,
Ich gehe auf den Markt; schilt mich nicht mehr.
. . . . . .
Grüß meine Frau. Ich kehr' als Consul wieder.

Auch im 5. Aufzug 3. Auftritt findet sich eine Szene zwischen Mutter und Sohn. Coriolanus, von Rom verbannt, ist inzwischen zu den Volskern übergegangen und steht im Begriff, auf Rom zu marschieren. Da naht sich Volumnia, um die Völker zu versöhnen.

Volumnia

Und laß auf diesen steinigen Kissen mich
Hinknien vor dir, und uns're Rollen tauschen,
Als sei bis heute zwischen Kind und Mutter
Die Pflicht der Ehrfurcht Mißverstand gewesen!
(Sie kniet vor Coriolanus.)

Ferner:

Kann ich nicht
Dich überreden, daß du beiden Völkern

Großherzig lieber Huld gewährst, als einem
Den Untergang, — nicht eher sollst du dann
Zum Sturme ziehn auf Rom — nicht eher, glaub' mir —
Eh' du auf deiner Mutter Leib getreten,
Der dich zur Welt gebar.

Wir wissen, daß Coriolanus den Bitten seiner Mutter nachgegeben, jedoch, im Begriffe Friede mit Rom zu machen, von den Volskern ermordet wurde.

Diese beiden Szenen haben mit der Szene zwischen Cornelia und Gracchus bei Wilbrandt (2. Aufzug, 7. Auftritt) eine gewisse Ähnlichkeit. Auch hier sind es nicht Worte und Handlungen, die diese Ähnlichkeit zulassen, es ist vielmehr die Situation zwischen Mutter und Sohn, das Verhältnis ihrer Charaktere und Gedanken zu einander. Ein Mordanschlag auf Gajus Gracchus hat dessen vorübergehend eingedämmtes Rachegefühl von neuem entfacht. Um nicht wie sein Bruder Tiberius zu enden, ist er entschlossen, dessen Tod zu rächen. Cornelia tritt seiner Absicht enigegen. Sie verlangt von ihm Unterordnung unter das Interesse des Staats, wie sie es tut, die zärtlichste der Mütter. Mutterliebe und Pflicht gegen den Staat reden überzeugend zum Herzen des Sohnes.

Cornelia

O Kind, Kind! ich bin nicht in einer menschenlosen Wüste allein. Unsern alten, heiligen Staat mußt du vernichten, den furchtbaren Bodensatz des Volks emporwühlen, . . . wenn meines Sohns Tiberius Tod gesühnt werden soll. Bin ich nur seine Mutter — bin ich nicht die Tochter dieser Stadt? Tage und Nächte hab' ich um ihn geweint wie ein Kind: lieber will ich um ihn weinen bis an meinen Tod, als auf den Trümmern Roms über die Vergeltung seines Untergangs jauchzen.

Und als Gracchus noch zaudert, da gemahnt sie ihn an seine Pflicht gegen sie selbst.

Cornelia

Soll unser Haus zum Fluch werden in Rom? Sollen die Steine sich vor mir aufrichten, wenn ich durch die Straßen schreite und mir entgegenschreien: du,

du hast uns die falschen Befreier, die echten Verderber geboren? — Gedulde dich wenigstens, bis ich's nicht mehr fühle! Wenn ich im Grabe bin, tu' was du willst: gieße das Totenopfer über mir aus, ruf' irgend einen Dämon als Vater oder Mutter an, und dann hebe die Fackel, Rom in Flammen zu setzen!

Ferner:

. . . bezwinge du dich auch! Sei größer als dein Haß, gib uns Frieden! Du hast zwei Mütter, denen du's schuldig bist: Rom und ich, wir haben dich geboren.

Im Coriolanus wie im Gracchus stehen sich eine geistig bedeutende Mutter, eine pflichtbewußte Römerin und ein leidenschaftlicher Rohn gegenüber. Durch beide Szenen zieht sich der gleiche Cedanke — die Pflicht gegen den Staat steht höher als das eigene Interesse. Bei Shakespeare und Wilbrandt fügt sich der Sohn nach innerem Kampfe und geht dennoch an seinem eigenen Temperament zu Grund.

Im Ton der Rede steht Wilbrandt dem Coriolan näher als dem Cäsar. Der Dichter sagt selbst in der Einleitung zu seiner Coriolanübersetzung: „Von Shakespeares römischen Dramen ist ‚Coriolanus', wie es scheint, zuletzt entstanden; mit ‚Antonius und Kleopatra' gehört er der abschließenden Periode des Dichters an . . . Daß eine innere Gemeinschaft, ein Zug zum Herben und Schroffen die späten Schöpfungen verbindet, ist oft genug bemerkt worden. . . Auch der Vortrag deutet sichtbar auf diese Zeit der höchsten Reife hin. Er hat nicht die Milde mehr, die Anmut und Harmonie, die . . . im ‚Julius Cäsar' unser Ohr bezaubern; dafür hat die Kraft des Ausdrucks ihren höchsten Gipfel erreicht. . . In ‚Coriolan' ist es geradezu die männliche Kraft, die in ihrer einseitigen Größe dichterisch verherrlicht und tragisch gebrochen wird."

Diese „männliche Kraft" ist es, die auch im „Gracchus dichterisch verherrlicht und tragisch gebrochen wird".

In seiner Einleitung zu „Coriolanus" schreibt Wilbrandt Seite IV: „In diesem Sinne gezeichnet fand er" — Shakespeare — „Coriolans Charakterbild bei Plutarch dem Geschichtsschreiber vor, den er in der englischen Übersetzung des Sir

Thomas North gelesen und schon für ‚Julius Cäsar' und ‚Antonius und Kleopatra' benutzt hatte . . . auch hier, wie in andern Dramen dieser Periode, reizte ihn mehr als alles, das Charakterbild seines Helden zu vertiefen, das ganze Problem einer solchen Natur. . .."

Als Wilbrandt diese Worte niederschrieb, war „Gracchus, der Volkstribun" auch aus der Lektüre des Plutarch geboren, an „Coriolanus" wuchs er heran, im Geiste Shakespeare ward er vollendet.

1870 entstanden „Die Maler" [27], 1871 gab Wilbrandt seinem Lustspiel, das lange Jahre zum ständigen Repertoire der deutschen Bühne gehören sollte, die endgiltige Gestalt. Er setzte ihm die Widmung voraus: „Dem Maler Johannes Kugler in alter brüderlicher Freundschaft zugeeignet."

Keine der zahlreichen Widmungen, die der Dichter seinen Werken beizufügen pflegte, steht mit dem Werden des Werkes in innigerem Zusammenhang. Mit seinem Hans, wie er ihn kurzweg zu nennen pflegte, verband ihn eine tief gewurzelte Neigung und Freundschaft schon seit jenen Berliner Tagen, wo sie „in verrückter Lauue in der Abendstille auf dem Fußboden sich ausstreckten und Hans den Gesang der verschiedensten Vögel nachflötend, Wilbrandt und sich in den Frühling, in ein Märchen hinaustäuschte."

Dann finden wir beide Freunde in Rom, 1864 und 1865, wo Wilbrandt im Kreise seiner Kameraden Böcklin, Lenbach, Hagn, Marées, Fitger u. a. „mit Künstleraugen sehen lernte". Nach seiner Rückkehr aus Italien lebte er in Kuglers Familie in München, wohin diese nach des Vaters Tod gezogen war, wie ein Sohn im Hause bis zu seiner Übersiedelung nach Wien im Jahre 1871. „Wir habe", schreibt Wilbrandt, (Gespräche und Monologe S. 328) „in großer und kleiner Bedrängnis, in glüchlichster Heiterkeit, in schwerer Trauer uns das Innerste aufgetan; wir haben das Land unserer Sehnsucht, Italien, miteinander bereist, miteinander in Rom ‚studiert'; wir haben uns in langen Werdekämpfen, in noch längeren Leiden an einander gestärkt; wir haben manches Jahr unter einem Dach, in einer Familie wie Brüder gelebt."

Das Künstlermilieu, die Ateliersphäre in Rom und in München, die Bekanntschaft mit Makart, den Wilbrandt in Mockert, genannt Plato verewigte, und nicht zuletzt sein eigenes Künstlerherz haben ohne Zweifel bei der Entstehung der „Maler“ mitgewirkt. Aus köstlicher Künstlerlaune ist das liebenswürdige Lustspiel geboren und die tollen Ausgelassenheiten Oswalds und seiner Freunde herab bis zum Hausmeister „Ubique“ sind nichts anderes als dichterisch eingekleidete Streiche der Münchener und Römer Freunde.

Wilbrandt schildert in den drei Akten, wie Else, die Schwester eines der Maler, der gute Kamerad Oswalds und seiner Malerfreunde ist, wie sie zuerst selbst glaubt, Talent zum Pinselführen zu besitzen. Mit der Erkenntnis ihrer völligen Talentlosigkeit erwacht in ihr das Weib. Oswald, ihren bisherigen Kameraden, betrachtet sie nun mit den Augen der Liebe. Dieser verehrt eine Dame der Gesellschaft. Ihre Eifersucht mit echtem Humor überwindend, will Else entsagen, geht aber schließlich dennoch ihrer Bestimmung entgegen und führt Oswald als Gatten heim.

Das liebenswürdige Stück ist mit herzlichem Empfinden geschrieben. Die Gestalten waren dem Autor im Leben gegenwärtig, er brauchte sie nur dichterisch nachzuzeichnen und ihnen etwas von seiner Phantasie und seinem eigenen Humor zu geben.

Technisch das beste von Wilbrandts Lustspielen, scheint es wie aus einem Guß geformt. Ich sage „scheint“, denn wie der Autor in seiner „Werdezeit“ (S. 219) schreibt, wurde sein Interesse während dieser Arbeit durch den Siegeszug der deutschen Truppen 1870 in Franreich mächtig in Anspruch genommen. „Wie oft trat ich morgens in mein Arbeitszimmer, um meine eigene Sache zu fördern, (an den Malern schrieb ich); dann sah ich da links an der Tür den Tisch, auf dem der Atlas, die neugekauften Karten von Frankreich und die neuesten Extrablätter lagen. Ich blieb ‚nur einen Augenblick‘ stehen. Der Augenblick war stundenlang. Der Mittag kam und ich hatte an meinem Stück nicht ein Wort geschrieben.“

Der Aufbau der drei Akte ist klar und einfach, die Handlung äußerst lebendig, die Sprache fließend, ohne unnötiges

Beiwerk. Die Charaktere, vor allem Oswald und Else, sind voll Lebenslust und Humor und erheben sich weit über die typischen Lusspielgestalten der siebziger Jahre. Ja, wir finden in ihnen so etwas wie eine psychologische Entwicklung.

Oswald hat sich als Künstler einen Namen erworben und malt zur Zeit eine junge Witwe Leonore von Seefeld. Er verliebt sich in sie und das alte, kameradschaftliche Verhältnis der drei Atelierbewohner Oswald, Werner und Else, Werners Schwester, droht in die Brüche zu gehen. Leonore ist eine kalte Kokette, die keines tieferen Empfindens fähig ist. Die Welt ist für sie „eine große Bibliothek", aus der man die Männer wie Bücher entnimmt. Obwohl sie einem zweiten Gatten bereits versprochen, läßt sie Oswald nicht ohne Hoffnung, tändelt aber nur mit ihm. Als aber in ihr anscheinend so etwas wie eine Neigung zu ihm erwacht, da ist es zu spät. Oswald hat sein wahres Herz entdeckt, er führt Else heim. Blind war er und sah das Glück und den Sonnenschein nicht, die ihn in Else umgaben. Erst die Eifersucht auf seine Atelierfreunde „Simson" und „Mockert", die ihm einzeln ihre Liebe zu Else gestehen, öffnet ihm die Augen. Nun erst erkennt er, wohin der Weg zu seinem Glück führt. (3. Aufzug, 8. Auftritt, S. 85)

Oswald

. . . Wie ein Verzauberter, Else, habe ich unter Gottes Himmel gesucht und gesucht, wo nicht zu finden war: Irrlichtern nachgejagt, nach Sonne und Mond gegriffen — und den goldenen Stern des Glücks nicht gesehen, der mir vor den Augen stand!

Wesentlich feiner ist Else gezeichnet. Im Milieu des Malerateliers von ihrem Bruder Werner großgezogen, bezeichnet sie sich als „sächlichen Geschlechts" und kennzeichnet so ihre Stellung innerhalb dieser Malergesellschaft. Die „vernichtende" Kritik über ihr großes Bild „Die Tochter Jephtas" akzeptiert sie mit lächelndem Humor. Einer nach dem andern springen sie durch die Leinwand, zuletzt Else selbst. Auf ihre ahnungsvolle Frage: „Nicht wahr, ich habe eigentlich kein Talent" — erwidert Oswald: „Wenig, liebe Else".

Else

Zu wenig also, sage „zu wenig", Oswald.

Oswald

Zu wenig. Ja.

Else

Siehst du: wir sind einig.

Inzwischen keimt in ihrem Herzen jene stille Verehrung für den Kameraden und Freund, die sich in allerlei kleinen Einzelheiten offenbart. Z. B., als sie Oswald zum Dank für die gelungene Geburtstagsfeier einen Kuß geben will, (2. Aufzug, 4. Auftritt, S. 49) zögert sie im Bewußtsein ihrer Herzensneigung und „legt nur verlegen den Kopf an seine Schulter." Aber auch Oswald betrachtet Else nun mit anderen Augen. (2. Aufzug, 7. Auftritt S. 60).

Oswald

Du stehst da wie ein Märchen . . . Aus deinen Augen hab' ich sonst nur deine Treu' und Güte, deinen Verstand, deine ehrliche Seele abgelesen: heute auf einmal schaut die Mutter Eva heraus. Deine Augen sind schön, Else. Und diese Art, wie du sie aufschlägst.

Else aber, in deren Seele männlicher Verstand und weibliches Empfinden wohnen, weicht Oswald aus, denn sie kennt seine Neigung zu Leonore. Da erscheint diese verstohlenerweise in Oswalds Atelier, um ihr tändelndes Spiel fortzusetzen, wird aber zurechtgewiesen. (2. Aufzug, 8. Auftritt, S. 64)

Oswald

Sie wollen Feuerwerke, Abenteuer, Novellen! Weil ich das Schicksal hatte, Ihnen interessant zu werden, greifen Sie jetzt nach mir wie nach einem pikanten Buch, lassen darüber das Knäuel ihres Lebens aus den Händen fallen. Nach einer Stunde würden Sie das Buch enttäuscht wieder zuschlagen! Verzeihen Sie: darum gibt man es Ihnen lieber nicht in die Hand, — denn dazu ist es zu gut.

Inzwischen wird Leonore von ihren Angehörigen gesucht, und als man sie endlich in Oswalds Atelier findet, schützt dieser ihren Ruf, indem er sie als seine Braut ausgibt. In Oswald hat sich der Läuterungsprozeß vollzogen. Er weiß, daß ihn mit Leonore nichts mehr verbindet: eine langsam aufkeimende Neigung führt ihn zu Else, die er zu erringen hofft. Trotzdem

ist er ritterlich genug, Leonore vor Sandberg als seine Verlobte auszugeben, selbst auf die Gefahr hin, Else für immer zu verlieren. Diese aber steht abseits, still resigniert: „Oh — nun ist's geschehen! — Oh, nichts merken lassen!" Ihr Entschluß ist gefaßt, sie will fort. Aber immer wieder erklingt ihre Liebe zwischen den Worten. (3. Aufzug, 6. Auftritt, S. 79)

Oswald

Else! warum willst du mich verlassen?

Else

Mein Gott, wundert dich das? wenn du jetzt heiratest, wird doch alles ganz anders zwischen dir und mir. Und das — das — ich denke mir, Oswald, das ertrüg ich nicht!

Als nun Leonore, die nochmals in ihrer ganzen Koketterie erscheint, um mit Oswald abzurechnen, endgiltig abgeführt ist, da weiß Else, jetzt darf sie dem Geliebten ihres Herzen Gehör schenken, denn jetzt ist er frei. Auch hier verläßt sie ihr Humor nicht; „Freunde — Bruder — himmlicher Vater — verzeiht mir: ich heirate!

Else ist der Repräsentant der innerer Handlung des Stücks. Ihre Wandlung vom guten Kameraden, der dem andern „Malerkollegen" den Erfolg nicht neidet, zum liebenden Weib ist wohl motiviert. Die verschiedenen Stadien ihrer Metamorphose, die Erkenntnis ihres künstlerischen Unvermögens, wenn sie dann ihr Herz in die Hände nimmt, um vor dem im Stillen längst Geliebten ihre Gefühle zu verbergen, wenn sie ferner die offen bekannte Verlobung mit Leonoren still resigniert als unabänderlich hinnimmt, bis zu ihren Worten: (3. Aufzug, 8. Auftritt, S. 87) „Ja, — ich halte dich fest! Mögen sie alle über mich lachen, wie sie können: ich habe dich lieb, und will dich nicht lassen!" — entwickeln sich zu einer fein empfundenen Seelenmalerei, die in schlichten Worten in Erscheinung tritt.

Über Hans Kugler schreibt Wilbrandt (Gespräche und Monologe[2] S. 329 f.): „Seine Phantasie war lebendig, sein Ehrgeiz glühend, seine Empfindung wahr und seelenvoll; aber die Tücke seiner Leiden ließ ihm nie Zeit genug, zu voller technischer Meisterschaft zu reifen . . . So studiert, malt, verzweifelt, hofft er den von Jahr zu Jahr, . . . unerschöpflich in seiner

neidlosen Begeisterung für alles, was andere neben ihm erreichten, aber tief in sich mehr und mehr verzagend, sich noch ein Leben zu schaffen."

Hier haben wir eine Brücke von Kugler zu Else. Der allzu früh geschiedene Freund hat bei dieser Gestalt Pate gestanden; Else, mit ihrer Treue und Hingabe, mit ihrem zum Verzicht geneigten Charakter, ihrem tragischen Einschlag, trägt seine Züge. Dem in einem unheilvollen Leiden „langsam dem Tode entgegenreifenden Freunde" setzte Wilbrandt damit ein Denkmal dankbarer Gesinnung.

Seit ihrer Uraufführung am 8. Dezember 1852 in Breslau galten Freytags „Journalisten" [28] nach „Minna von Barnhelm" als das beste deutsche Lustspiel. Wohl mit Unrecht, denn Kleists „Zerbrochener Krug" hätte eher diesen Ehrentitel verdient. Damals hatte man eben mehr Interesse für schablonenhaft gezeichnete Backfische, für den typischen Liebhaber und Bonivant als für individuell gestaltete Charaktere. Und Kleist wartete trotz Tiecks Bemühen, durch Herausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (1826) den Ruhm des verkannten Dichters dem deutschen Volke zu erhalten, vergeblich auf eine neue Auferstehung. Auch Grillparzers ausgezeichnetes Lustspiel „Weh dem, der lügt", das 1838 am Wiener Burgtheater ausgezischt worden war, lag verstaubend in den Archiven.

Auch Wilbrandt war, trotz seines Bestrebens unabhängig zu schaffen, ein Kind seiner Zeit. Mit Freytags „Journalisten" haben die „Maler" den Aufbau der äußeren Handlung, die Szenenführung gemein, auch die behaglich humoristische Stimmung, das Gemütvolle, ist ihnen eigen. Dagegen ist Wilbrandt in der feineren Zeichnung der Charaktere, namentlich Oswalds und Elsens, seinem Vorgänger überlegen. Wo Freytag komische Situationen schafft, da verleiht Wilbrandt seinen Gestalten Humor mit einem Zug ins Tragische. Jener verlegt die innere Handlung, d. h. die Entwicklung der Charaktere hinter die Szene, wir sehen die inneren Vorgänge nicht mit genügender Deutlichkeit, sondern nur das Endresultat, wodurch die Psychologie oberflächlicher wird. Mögen auch die Journalisten in den äußeren Geschehnissen straff und einheitlich gefügt sein, mögen sie an Natürlichkeit und Lebendigkeit, insofern das sichtbar

Theatralische in Betracht kommt, unter den Lustspielen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihresgleichen zu suchen haben, in der Entwicklung der seelischen Vorgänge sind ihnen die „Maler“ überlegen. Beiden Stücken ist das allzu Schematische der ernsteren Charaktere gemein, die ohne eigentliches Leben geraten sind. Aus den politischen Ereignissen der Zeit — Kampf des Fortschritts mit der Reaktion — sind die „Journalisten“ entstanden, die Erinnerung an persönliche Erlebnisse mit ihm befreundeten Menschen ließ Wilbrandt für die „Maler“ zur Feder greifen.

1857—1858 studierte Wilbrandt in Berlin. In seiner „Werdezeit“ (S. 49) bekennt er: „Ich war als Student der Jurisprudenz nach Berlin gekommen, blieb es aber bald nur dem Namen nach; ich floh zur Kunst, zu den Dichtern und zur Philosophie“. Dort „stürzte“ er sich „in Hegels Werke.“ Ob Wilbrandt seine philosophischen Studien in München, wo ihn der Historiker Sybel besonders fesselte, fortgesetzt hat, wissen wir nicht. Daß er sich aber mit philosophischen Problemen befaßt und fortzuschreiten suchte in der Erkenntnis der Dinge, beweist uns sein Roman „Geister und Menschen“, zeigt uns seine Beschäftigung mit „fast allen griechischen Dichtern“ während seines römischen Aufenthalts. 1870 verfaßte und 1871 veröffentlichte er, wie schon erwähnt, seinen Panegyricus auf Hölderlin, den „Dichter des Pantheismus.“ Seite 83 (Gespräche und Monologe) schreibt Wilbrandt über Hölderlin: „Ihn zog es auf allen Wegen zur Natur zurück: in dem stillen, träumerischen Leben mit ihr, im Studium der Alten, des Spinoza — auf den ihn Jacobi geführt hatte — wuchs sein Pantheismus groß, sein mystisch hervorquellender und wissenschaftlich sich erhärtender Glaube an das „Eins in allem“. Jenes „Eins in allem“ erwähnt auch Friedrich Heinrich Jacobi in seinem Brief vom 4. November 1783 an Mendelsson [29], worin es S. 19 f. heißt: „Den folgenden Morgen kam Lessing in mein Zimmer . . . Ich reichte ihm verschiedenes aus meiner Brieftasche, daß er unterdessen sich die Zeit

damit vertreibe. Bey'm Zurückgeben fragte er: ob ich nicht noch mehr hätte, das er lesen dürfte. „Doch sagte ich . . . hier ist noch ein Gedicht; — Sie haben so manches Ärgernis gegeben, so mögen Sie auch wohl einmal eins nehmen." Lessing. (Nachdem er das Gedicht gelesen und indem er mir's zurückgab). Ich habe kein Ärgernis genommen; ich habe das schon lange aus der ersten Hand. Ich. Sie kennen das Gedicht? Lessing. Das Gedicht hab' ich nie gelesen; aber ich finde es gut. Ich. In seiner Art ich auch; sonst hätte ich es Ihnen nicht gezeigt. Lessing. Ich meyn' es anders . . . Der Gesichtspunkt, aus welchem das Gedicht genommen ist, das ist mein eigener Gesichtspunkt . . . Die orthodoxen Begriffe von der Gottheit sind nicht mehr für mich; ich kann sie nicht genießen. *Εν και Παν!* Ich weiß nichts anders. Dahin geht auch dies Gedicht*); und ich muß bekennen, es gefällt mir sehr. Ich. Da wären Sie ja mit Spinoza ziemlich einverstanden. Lessing. Wenn ich mich nach jemanden nennen soll, so weiß ich keinen andern."

Wenn man sieht, mit welch liebevoller Teilnahme und tiefem Erfassen des inneren Menschen Hölderlin Wilbrandt der Entwicklung des unglücklichen Dichters nachgegangen ist, so begreift man das 1871 erfolgte Erscheinen des Dramas „Giordano Bruno" [30] als ein Produkt jener intensiven Beschäftigung mit der pantheistischen Lehre. Hand in Hand mit diesen philosophischen Neigungen ging das vornehmlich für die Geschichte geweckte Interesse.

Aus der Geschichte wissen wir, daß Giordano Bruno nach langen Wanderungen durch Frankreich, England und Deutschland, wo er in Wittenberg Vorlesungen gehalten, nach Venedig kam. Dort wurde er von seinem Schüler Giovanni Macenigo verraten und 1592 der Inquisition ausgeliefert.

Der Dichter versetzt uns in die letzte Zeit des venezianischen Aufenthalts. Romano dei Lombardi, Rat der römischen Inquisition, sucht Giordano, von dessen Anwesenheit er Kenntnis erhielt, in seine Hände zu bekommen und bedient sich dazu Lorenzos, seines Pflegesohnes. Dieser ist Giordanos natür-

*) Goethes Prometheus.

licher Sohn und, ohne seine Abstammung zu kennen, führt Lorenzo dessen Verhaftung herbei. Zu spät erfährt er, wen er der Inquisition ausgeliefert und auf diesem Konflikt baut sich das Drama im zweiten und dritten Akt auf.

Giordanos Schicksal mit seinen tausend Einzelheiten konnte Wilbrandt für das Drama nicht gebrauchen. So schuf er den Konflikt des Sohnes (Lorenzo), der der Kirche untertan, mit dem Vater (Giordano), dem von der Kirche verfolgten Apostaten. Leider geschah dies auf Kosten der Idee, die vermutlich zur Entstehung des Dramas geführt. Denn es steht wohl außer Zweifel, daß nicht die Gestalt des abtrünnigen Mönches den Dichter gefesselt hatte, sondern das Ringen des pantheistischen Philosophen mit der überlieferten Kirche, der Kampf zweier Weltanschauungen.

Inwiefern kommt nun die pantheistische Idee in Wilbrandts Drama zum Ausdruck? Ist „Giordano Bruno" das Drama des Pantheismus, etwa in dem Sinne wie Faust 2. Teil das Problem des aus niederen Fesseln sich befreienden, tätigen, nützlichen Menschen verkörpert?

Wilbrandt führt uns in die Zeit des Karnevals in Venedig. Wir sehen die Ausgelassenheit des Volkes, Kühnheit gegen Frauen, Trunkenheit und Zweikampf, in grellem Gegensatz zur düsteren Stimmung der „heiligen römischen Inquisition", deren Delegierter Romano dei Lombardi nach der Lagunenstadt gesandt wurde, um der Verbreitung der Ketzerei Einhalt zu tun und Giordano Bruno zu fangen. Wohl wissend, daß Lorenzo Giordanos natürlicher Sohn ist, gibt er ihm dennoch den Auftrag den verhaßten Reformator auszuspähen. In Camillo Aldobrandini, dem Notar der Inquisition, der aber eher dem heiteren Lebensgenuß zugeneigt ist, findet Giordano den Jugendfreund aus Nola. Ihm berichtet er sein äußeres Lebensschicksal und den Zweck seiner Rückkehr. (1. Aufzug 5. Auftritt S. 26).

Camillo

. . . . . .

Was führt dich nach Venedig?

Giordano

Mein Geschick.

Camillo

Was nennst du dein Geschick?

Giordano

Verlor'nes Leben

Zu finden, oder meines zu verlieren.

. . . . . Ich, der Verirrte,

Der Abgefall'ne, flüchtig wie die Taube,

Die vor dem Drachen flieht, — ich werde fallen,

Camillo, durch des Drachen List! verderben

In Elend oder Schmach, verworfen werden

Von allen gläubigen Kindern dieser Welt; —

Doch du wirst wie ein Bruder mein gedenken,

Still um mich weinen, wo dich Niemand sieht,

Doch heiß und ehrlich, und im Herzen sagen:

Der Welt hab' ich gedient — an ihn geglaubt!

Aus diesen Worten spricht nicht der mutige Vorkämpfer des Pantheismus, leuchtet nicht der Verkünder des kopernikaschen Systems hervor, der in Wittenberg die neuen Ideen verbreitet, die nach Louis[31] (S. 21) sich auf folgenden Satz gründeten: „Die Weltseele durchleuchtet das All und unterweist die Natur, ihre Gattungen so, wie sie sein soll, hervorzubringen." Giordano tritt uns vielmehr als ein von seiner Höhe Herabsteigender entgegen, als ein Mensch, der mit der Welt abgeschlossen und vor seinem Ende den Sohn, den er nie gekannt, sehen will. In bewegten Worten schildert er dem Freund die Vergangenheit und die letzte Nachricht, die ihm geworden, daß sein Sohn noch lebe. Vom Philosophen aber ist nicht die Rede, keines seiner Worte läßt uns den für seine Menschheitsideale kämpfenden Denker erkennen. Da naht sich ihm Dorotea, Romanos Nichte. Freieren Anschauungen ergeben und im Stillen eine glühende Verehrerin des Meisters, fühlt sie, da sie ihm gegenübersteht: Dieser ist Giordano Bruno. (1. Aufzug 7. Auftritt S. 39 f.)

Dorotea (zögernd)

Ich ahne, wer ihr sein.

Ihr seid — ein Philosoph.

Immer mehr empfindet sie die Nähe des Befreiers ihrer Seele.

Dorotea

. . . . . Brunos goldne Schriften.
Las sie verstohlen — ward durch sie gesund
Hinaus aus ihrer engen Zelle sah sie
Ins all der ewigen Welt! sah all des Lebens
Gewimmel, Licht und Luft, des Menschen Seele,
Aus einem Quell lebendig, ewig fließen,
Ewig in ihn zurück — und Eins mit Allem
Verbunden — tief in meiner Brust die Seele
Der Welt, und ich in ihr!

Lassen wir die geschichtlichen Tatsachen unberücksichtigt, die wir im Drama als unbekannt voraussetzen dürfen, so erfahren wir hier zum erstenmal, daß Giordano pantheistischen Ideen huldigt. Im Angesicht solchen Bekenntnisses überkommt ihn neue Lebensfreude, ein stilles Hoffen auf die Fortdauer seiner Lehre.

Giordano (bewegt)

Ich seh' und staune.
Kommt solche Weisheit in ein Frauenherz?
Beginnt die Zeit, da selbst im Blumengeist
Der Evas Kinder sich das reine Licht
Des ewigen Seins entzündet? — Glücklicher
Giordano Bruno, wenn dir Gott vergönnt,
In solchen Blüten so verjüngt zu leben!

Lorenzo hat dieses Gespräch belauscht. Er läßt Giordano verhaften und der Inquisition ausliefern. Bruno steht vor Romano, der einst sein Lehrer und Freund war, jetzt sein Richter wird. (2. Aufzug 1. Auftritt S. 47).

Romano

Wir waren
Vor Zeiten Freunde, hielten uns wie Brüder;
Dann fielst du von uns ab. Du warst der Flüchtling.

Giordano

Ich fand Gott nicht in Rom; so sucht' ich ihn
Im Weltall — und dort hab ich ihn gefunden.

Giordano weist hier kurz auf seine Lehre hin. Sehen wir, ob er sie weiter verficht. Der Großinquisitor beginnt sein Verhör. (2. Aufzug, 2. Auftritt S. 50).

Großinquisitor

In ketzerischen Landen
Habt ihr gelebt, in Prag und Wittenberg,
In Frankfurt, Oxford, Helmstädt vor den Ketzern
Geredet und gelehrt, die heil'ge Kirche
Geschmäht, die deutsche Neuerung gepriesen;
Das Wesen Gottes fälschlich ausgelegt
Nach eurem eignen Geist, und laut und leise
An Christi ewigem Gebot gerüttelt.

Giordano

. . . . . .

Und wer verwehrte Gott, sich stärk'ren Augen
In reinerem Licht zu zeigen? Das Geheimnis,
Das ewig ihn umhüllt, dem kraftgeweihten,
Sehnsüchtigen Geist zu lüften, daß er schaue,
Was Andere blendet? Gab sein Wille mir
Den unerschöpflich andachtsvollen Trieb,
Die Dämm'rung seines Rätsels zu durchdringen,
So preis ich ihn! und preis ihn bis zum Tod,
Ihn suchend wo ich kann, und freudevoll —
Werd' ich auch nie sein Angesicht erschaun —
Die Welt, den Schemel seiner Füße küssend.

Großinquisitor

Ihr suchtet Gott nicht, sondern Euren Wahn,
Und lehret ihn vor aller Welt.

Giordano

. . . . . Auch rührt ihn
Nicht Lippenlallen, Händ und Augen heben,
Im Tempel knien, ins Ohr der Heiligen schrein:
In meiner Brust will er daheim sich wissen.
Die Wahrheit ist er: also sucht' ich ihn,
Wenn ich die Wahrheit suchte! Sie, die Seele
Der Welt, die unzerstörbar göttliche,
Die keine Zeit zernagt, kein Raum umschließt,
Kein Richter richtet, keine Nacht verdunkelt —
Die Wahrheit fangt ihr nicht! . . .

Hier haben wir schon ein stärkeres Betonen von Giordanos Weltanschauung. Noch einmal wächst er empor, als Mensch

und Philosoph, ein letztes Aufleuchten vor seinem Ende. (2. Aufzug 2. Auftritt S. 54)

Giordano

. . . . . Ich wuchs herauf, ein Sohn
Des Vaters Sonne und der Mutter Erde,
Ein Bruder alles Samens dieser Welt,
Und wie des Lebens Kinder wandl' ich zwischen
Geburt und Tod. Zerbrecht dies atmende
Gefäß — ihr ändert nichts: Giordano leidet,
Giordano stirbt: die heilige Lebensflamme
Des Weltalls leuchtet fort! Und aufgeschreckt
Durch meine letzten Seufzer, regen sich
Des Erdengeistes schlummernde Gedanken,
Wie Wandervögel mit den Flügeln schlagend;
Und in der Brust der Menschen, wie in Wipfeln
Der Bäume, niedersitzend, tagesfroh
Ersingen sie den Tag, umjauchzen ihn
Ungreifbar, unverwundbar, frei im Licht, —
Und über euren Gräbern steigt die Sonne!

Mit dieser Verherrlichung des pantheistischen Gedankens, der auch in Doroteas Seele lebt, erreicht das Drama seinen Höhepunkt. Das Drama des Philosophen Bruno aber ist zu Ende und, was noch folgt, dreht sich um die Frage: Wie kann Lorenzo seinen Vater vom sicheren Untergang retten, ohne seine Ordenspflicht und seinen Eid zu verletzen.

Es sei hier der Vollständigkeit halber kurz erwähnt, daß Giordano trotz seines Rettungsversuches seitens Doroteas und Lorenzos auf dem Scheiterhaufen endet. Lorenzo sühnt seine Schuld durch freiwilligen Tod und Dorotea folgt ihm im Augenblick, da ihres Meistes Seele aus den Flammen in das Weltall zurückkehrt.

Wohl hat Wilbrandt seinem Helden ein pantheistisches Relief gegeben, wohl bekennt dieser sich mutig zu seiner Lehre, selbst im Angesicht der Inquisition. Alles dies ist aber mehr äußerlich, mehr rhetorischer Natur. Was uns fehlt, das ist der innere Mensch, das sind die Seelenkämpfe, der Geistesstreit. Hier ist Giordano nicht die treibende Kraft, die eine überlebte Zeit mit neuen Ideen durchsetzt, die in das Dunkel

morscher Überlieferung Licht und Leben bringt. Wir sehen lediglich einen ehemaligen Dominikanermöch, der das tragische Geschick, von seinem eigenen Sohn der Inquisition ausgeliefert zu werden, an sich erleben muß. Welcher Weltanschauung dieser Vater huldigt, ist für die Entwicklung des Dramas gleichgiltig. So verwischen sich die Konturen Giordanos immer mehr, er erhält ein anderes Gesicht und aus dem Drama des Pantheismus wird eine Handlung, dessen Held ebensogut Lorenzo heißen könnte. Der universelle Gedanke, der den Dichter begeistert hatte,verengert sich zu einem Zwiespalt alltäglicher Art. Die Frage, ob in diesem Drama die Idee des Pantheismus sozusagen als Leitmotiv zu dichterischem Ausdruck kommt, muß daher verneint werden.

In seinem Gespräch „Wie Arria und Messalina entstand“ [2] (S. 117 f.) berichtet Wilbrandt, wie er aus der Lektüre der Annalen des Tacitus dichterische Anregung empfangen, wie die Gestalten der edlen Arria und der üppigen Messalina sich loslösten und in ihren Gegensätzen mehr und mehr Leben gewannen. Er läßt uns einen Blick in seine Seele tun und schildert uns, wie seine Phantasie, angeregt durch zwei solch gegensätzliche Charaktere, weiterbaute, Historisches mit Dichterisch-Erdachtem vermengte und so nach und nach ein Drama von packender Wirkung schuf. „Auf einmal sah ich einen bleichen, römischen, eben erblühten Jüngling (Marcus), der der Arria ähnlich war“, heißt es in dem erwähnten Gespräch, „er ward ihr Sohn und liebte die Messalina. Um dieser tötlichen Liebe zu entrinnen, um die Seinen zu retten, bleibt dem Marcus nichts als der Opfertod . . . Ein Opfertod in der Mutter Armen. . . . Nun kann sie ihrem Paetus sagen: Es schmerzt nicht —, denn den größten aller Schmerzen hat sie erlebt, überwunden.“

In seinen Erinnerungen „Aus der Werdezeit“ [1] (S. 178) schreibt Wilbrandt ferner: „Erst eine Reihe von Jahren später habe ich sie (Arria und Messalina) geschrieben; das Leben macht oft so wunderbare Schritte nach rechts und nach links.

Aber ich hatte sie, die Tragödie, wie ich auch den Gracchus hatte, ich konnte sie noch verschweigen, aber nicht verlieren." 1864 konzipiert, wurde sie 1872 vollendet. Dazwischen war Wilbrandt 1871 nach Wien übergesiedelt, wo er Grillparzer, Bauernfeld und Anzengruber kennen lernte. Dort das Verschneiden von Österreichs größtem Dichter, da der tüchtige Bauernfeld auf der Höhe seines Ansehens und hier Anzengruber, das verheißungsvolle Erscheinen eines Neuen, einer dichterischen Persönlichkeit von echtem Gepräge. Ferdinand von Saar, Marie von Ebner-Eschenbach, Makart und Lenbach, letztere von München her ihm wohl befreundet, Semper, Brahms, Johann Strauß u. a. zogen den jungen Dichter in ihre Kreise und hielten ihn fest. Es mögen wohl malerische Eindrücke mannigfacher Art gewesen sein, die bei Vollendung dieses Römerdramas in Wilbrandts Phantasie nachgewirkt haben. „Meinem lieben Freunde Franz Lenbach zugeeignet", lautet die Widmung.

War auch die Gestalt der „schillernden, üppigen Messalina" aus der geschichtlichen Überlieferung vorgezeichnet, so spiegelt doch des Dichters Heldin in ihrer sinnlichen Glut, in ihrem Reichtum und ihrer Prachtentfaltung Makarts Farben wieder. Hier hat Wilbrandt seine Gestalt auch malerisch erschaut. Das künstlerische Milieu um Makart und Lenbach hatte ihm den schon in Italien geweckten Formen- und Farbensinn noch weiter befruchtet. Daß Messalina hierdurch an Plastik gewann, ist zweifellos, allerdings auf Kosten ihrer Gegenspielerin Arria, die in ihrer schlichten Größe, in ihrem herben Römertum dadurch zu sehr in den Hintergrund treten mußte. Ja, man ging sogar so weit, Wilbrandt tendenziöser Verherrlichung üppiger Sinnlichkeit zu beschuldigen. Und doch war nichts ungerechter als dies. „Warm und mit Liebe" hat er seine Messalina gemalt, weil er nicht „Pedant genug" war, „einer moralischen Vormeinung den Schöpferdrang und die Lebenswahrheit zu opfern". Der Dichter gab freilich zu, daß die edle Arria neben der Buhlerin Messalina etwas verblaßte und er selbst hat in ehrlicher Selbstkritik die Worte geprägt, das Stück „stehe schief wie der Turm von Pisa."

In Form und Sprache steht Arria und Messalina hinter „Gracchus" zurück. Im Aufbau weniger klar und durchsichtig,

in der Zeichnung der Charaktere — Messalina bleibt dabei unberücksichtigt — nicht so lebendig, läßt die Sprache jenen hinreißenden Schwung und jene Leichtflüßigkeit vermissen, wie wir sie ganz besonders im „Gracchus“ finden. Wenn bei diesem Shakespeare Pate gestanden, so begegnen wir hier Geibels Formen- und Schönheitssinn, jener Glätte, die dem Münchener Dichterkreis ganz besonders zu eigen gewesen. Auch Racine dürfte, wie Albert Klaar sehr richtig bemerkt, nicht ohne Einfluß geblieben sein. Klaar schreibt: „. . . es ist vielleicht die einzige Dichtung Wilbrandts, die an die regelrechten Gegenspiele und Konflikte Racines erinnert und einen Einfluß französischer Technik bezeugt, eine Einwirkung, die sich auch in dem dramatischen Übergewicht der anreizenden Messalinagestalt über die siegreiche, aber allzu steif geratene Tugend der Arria nicht verleugnet.“ [32] (S. 41 f.) Die Gestalt der Arria hat allerdings etwas von jener marmornen Schönheit, von jener herben Größe, wie sie z. B. Racines Phädra kennzeichnet.

Vortrefflich war die Idee, den geschichtlichen Personen Messalina und Arria den erdichteten Marcus als bindendes und trennendes Element beizugesellen. Um Marcus kämpft die Hetäre auf dem Thron mit der Mutter, mit dem personifizierten Römertum im edelsten Sinne. Zwei Extreme und dazwischen ein Mensch, in dem kühner Mut und edler Sinn über seine Schwächen den Sieg erringen. Mit Marcus' freiwilligem Tod verliert Messalina, die nur seinen Körper geliebt, ihn für immer. Für Arria aber ist Marcus nicht gestorben, er lebt in Herz und Seele seiner Mutter weiter. Ein echt tragischer Vorwurf, den Wilbrandt sehr geschickt mit den geschichtlichen Tatsachen, Arrias und ihres Gatten Paetus Selbstmord, Messalinas Sturz und Hinrichtung, verflochten hat.

Nicht einverstanden bin ich mit Klemperer [33] (S. 171), der Messalina als „potenzierte Kameliendame“ bezeichnet. Wilbrandts Heldin ist die Verkörperung der bis ins Krankhafte gesteigerten Sinnlichkeit. Einer Liebe gepaart mit Verzicht, wie sie Marguerite Gauthier bezeugt, ist die römische Dirne nicht fähig. Für sie ist die sinnliche Glut und ihre Befriedigung Zweck und Ziel, wie hätte sie sonst nach Marcus' Tod ihren ehemaligen Liebhaber Silius ehelichen können? Marguerite

Gauthier ist eine ins Sentimentale gestimmte Dirne, der wir unser Mitleid nicht versagen, Messalina dagegen steht als pathologische Figur vor unseren Augen, von der wir uns mit Abscheu abwenden. Schon Claudius soll nach Tacitus [34] die Nachricht des Todes seiner ersten Gattin Messalina ohne Erregung aufgenommen haben. „Nunciatumque Claudio epulanti perisse Messalinam non distincto sua an aliena manu: nec ille quaesivit, poposcitque poculum et solita convivis celebravit." (XI, 38)

Wilbrandt war in Wien, wohin er im Herbst 1871 übergesiedelt, rasch heimisch geworden. Schon vorher, gelegentlich der Aufführung seines Lustspiels „Die Vermählten" auf dem Burgtheather hatte er Beziehungen zu dieser vornehmen Bühne geknüpft. „Ich habe als Dichter, dann als Gatte einer Schauspielerin, dann als Direktor, Übersetzer, Bearbeiter, mit dem Burgtheater gelebt", erzählt er in seinen „Erinnerungen" [35]. (S. 2.) Die erfolgreichen Aufführungen seiner „Maler" und vornehmlich seines Römerdramas „Arria und Messalina" sollten diese Beziehungen noch enger knüpfen. Wilbrandt berichtet dann weiter: (S. 18) „Mittlerweile hatte ich auch ein Trauerspiel „Nero" [36] begonnen und ein Jahr nach „Arria und Messalina" ging es über die Bretter des Burgtheaters." Aus einer kurzen Mitteilung Wilbrandts an mich selbst geht hervor, daß Nero in den Jahren 1874—1875 konzipiert und vollendet wurde. Weitere Angaben über die Entstehung des Dramas finden sich nirgends in seinen autobiographischen Schriften. Die erste Anregung dürfte er auf jener zweiten italienischen Reise 1865 empfangen haben, als er in Nizza die Annalen des Tacitus las. (Werdezeit S. 168) „Mehr als je", berichtet er in seinen „Gesprächen und Monologen" (S. 119), „verwirklichte sich mir die erste römische Kaiserzeit . . . diese Zeit entwickelt die Gegensätze, Edles und Schlechtes, Tugend und Laster, zu wunderbarer Höhe und verkörpert sie in unendlich anziehenden, rücksichtslos lebendigen Gestalten, die gleichsam zu fragen scheinen: dramatische Dichter, wo seid ih?" Aber auch die weiteren Ereignisse seines zweimaligen römischen Aufenthalts sind nicht

spurlos an dem „Dichter“ vorübergegangen. In der „Werdezeit“ S. 177 f. heißt es: „Ich weiß nicht, wie es andern Dichtern ergeht; mit geschieht es oft, daß das Abendlicht und die Abendstimmung den Zustand in mir hervorruft, der die Phantasie befruchtet und aus einer tiefen, weichen, verklärten Bewegung des Gemüts eine neu dichterische Schöpfung hervorblühen läßt . . . So erging es mir, als ich zum ersten Mal, im März 1865, von Rom nach Neapel fuhr . . . Jetzt kam, da wir durch das glückliche Campanien rollten und die Sonne sank, die feierliche Zeit heran; der Abendglanz verklärte die Welt und alles, was ich fühlte. Alte poetische Phantasien tauchten wieder auf, so auch die altrömischen Gestalten, die mir in Nizza gleichsam zum Leben erwacht waren.“ Wilbrandt erwähnt dann zwar nur „Arria und Messalina“, aber es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß diese Umgebung, der Besuch in Bajä, (Werdezeit S. 186) seine wiederholten Streifzüge durch und um Rom, die Villa Hadrians, Tivoli, das Forum, woselbst er sich „gleichsam aus seiner griechischen Welt wieder in die römische zurück“ — lebte, nicht minder zur Wiederbelebung der Gestalten aus der römischen Vergangenheit beitrugen, als die Lektüre des Tacitus und anderer Schriftsteller und Dichter, die er in der Bibliothek der deutschen Künstler der Villa Malta genossen hatte. Vergangenheit und Gegenwart in Italien gaben Wilbrandt also Anregungen, die er gleichsam als schlummernde dichterische Gedanken, als etwas Unvergängliches mit sich in die Heimat nahm. In dem Wien der siebziger Jahre, im Milieu des Farbensymphonikers Makart, in der Sphäre des Burgtheaters, im Abglanz der Wolter-Messalina, unter solchen Eindrücken und Einflüssen mußte das Nerodrama entstehen.

Daß die Annalen des Tacitus [40] für Wilbrandt nicht die einzige Quelle bilden konnten, wird uns klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das 16. Buch vom 36. Kapital an bis zu Neros Untergang verloren gegangen ist. An weiteren Quellen standen dem Dichter zur Verfügung:

Cajus Suetonius Tranquillus [37],
Dio Cassius [38],
Die jüdischen Altertümer des Flavius Josephus [39],
Plutarchi Vitae [24].

Der Josephus enthält nur im 8. Hauptstück des 20. Buches summarische Angaben über Nero. Noch weniger finden wir bei Plutarch, dessen Buch über Nero und seine Zeit verloren ist und der uns nur in den Berichten über Galba kurze Andeutungen über dessen Vorgänger Nero macht. Als zuverlässige Quellen kamen also für Wilbrandt außer Tacitus nur Cajus Suetonius Tranquillus und Dio Cassius in Betracht. An historischen Hilfsmitteln konnte der Autor unter anderem benützen:

H. Schiller. Geschichte des römischen Reiches unter Nero, Berlin, Weidmann 1872.

Adolph Stahr. Agrippina di Mutter Neros. Berlin 1. Guttenberg 1867.

A. H. Raabe. Geschichte und Bild von Nero. Utrecht Kemink und Zoon 1872.

G. R. Sievers. Zur Geschichte des Nero und des Galba. Hamburg, Th. G. Meissner 1860.

De Saint Réal. Oeuvres 3. Band (S. 455 f.) Paris P. G. Lemercier 1745.

Histoire des Empereurs et des autres Princes qui ont régné par M. Lenain de Tillemont. Venise chez François Pitteri 1732.

H. Schiller sagt, (S. 197) nachdem er die Schwächen der Darstellung des Tacitus erwähnt: „Und trotzdem, wie würden wir ohne den Bericht des Tacitus im Finstern wandeln.“ Schiller, Stahr, Raabe, Sievers, Tillemont fußen sämtliche in Tacitus, Dio und Suetonius. Alle heben die größere Zuverlässigkeit des Tacitus hervor. De Saint Réal verzeichnet kein Quellenmaterial. Bei meinen Vergleichen beschränke ich mich infolgedessen lediglich auf Tacitus $_{40}$, Dio Cassius $_{38}$ und Suetonius Tranquillus. $_{37}$

Wilbrandt entwickelt sein Drama wie folgt: Wir sind am ersten Jahrestag der Thronbesteigung. Nero hat die freigelassene Griechin Acte zur Geliebten erkoren, während sie der Welt gegenüber als Anicetus' Braut gilt. Doch schon spinnen sich die Fäden zu einer neuen Liebschaft mit Popäa, Othos Gemahlin. Agrippina, durch Neros buhlerisches Treiben empört, sucht diesem Einhalt zu tun. Vergebens. Da droht sie, Bri-

tannicus gegen ihn als rechtmässigen Cäsar ausrufen zu lassen. Nun muß Britannicus fallen. Beim Festmahl läßt Nero ihn vergiften. Aber noch ist jener nicht zufrieden. So lange seine Mutter lebt, fühlt er sich seiner Herrschaft nicht sicher. Aufgestachelt durch Popäa, die ihres Ehrgeizes Ziel, Kaiserin zu werden, mit allen Mitteln zu erreichen sucht, dämmert in ihm der Wunsch, sich Agrippinas gewaltsam zu entledigen. Und als ihm deren beabsichtigte Verschwörung gegen ihn gemeldet wird, steht sein Entschluß fest, Agrippina sterbe. Der Anschlag, sie mit dem Schiff untergehen zu lassen, mißlingt, doch Anicetus vollendet mit dem Schwert, was ein Zufall vereiteilt. Nun sehen wir Nero auf der Höhe seiner Macht, der er nicht gewachsen ist. Ein Dilettant auf dem Thron, verleitet durch krankhafte Veranlagung, beeinflußt durch ein eitles buhlerisches Weib. Doch schon beginnt die Stimme des Gewissens zu sprechen. In Wein und Gelagen sucht Nero zu vergessen. In solch trunkener Stimmung läßt er Rom in Brand stecken. Das Flammenmeer, Wein und Gesang erzeugen in ihm ein wildes Phantasiegebilde, aus dem ihm der Geist seiner gemordeten Mutter entgegenzutreten scheint. In Wirklichkeit ist es Popäa. Nero wirft den Dreifuß nach ihr und tötet sie. Inzwischen haben Otho und Galba sich empört, letzterer wurde zum Kaiser ausgerufen. Der Aufruhr wächst und macht selbst vor Neros Gemach, in dem er wie ein feiger Wicht die letzten Stunden seines Lebens zubringt, keinen Halt. Im Angesicht des hereindringenden Abgesandten des neuen Kaisers gibt er sich selbst den Tod.

Welche Detailgeschehnisse aus der Geschichte verwertet Wilbrandt? Zunächst Neros Liebschaften mit Acte und Popäa, seine Ehe mit letzterer, ihren Tod, Britannicus' und Agrippinas Ermordung, endlich den Brand Roms und Neros Selbstmord.

Über Acte heißt es bei Dio Cassius*) $61._7$: „Diese Acte war in Asien als Sklavin erkauft worden, sie gefiel dem Nero, er gab vor, sie stamme aus des Attalus Familie ab, und liebte sie zärtlicher als seine Gemahlin Octavia selbst."

Suetonius*) schreibt $6._{28}$: „Er hätte sich beinahe mit der Acte, einer Freigelassenen, wirklich vermählt . . ."

*) Die lateinischen Texte von Dio Cassius, Suetonius und Tacitus befinden sich am Schluße.

Tacitus*) 13.$_{12}$ schildert die Episode der Acte wesentlich eingehender. „Übrigens war allmählich der Mutter Macht gebrochen, da Nero sich mit einer Freigelassenen, namens Acte in einen Liebeshandel einließ . . .“ Ferner Annales 13.$_{13}$: „Nicht wartete sie des Sohnes Reue oder Überdruß ab, und entflammte ihn, je Schimpflicheres sie ihm vorwarf, nur umso heftiger, bis er vom Ungestüm der Liebe überwältigt, sich . . . dem Seneca überließ, unter dessen Vertrauten einer, Annäus Serenus, durch verstellte Liebe zu derselben Freigelassenen des Jünglings erste Begierden bemäntelt, und seinen Namen dazu hergegeben hatte, was der Fürst der Dirne heimlich gab, ihr öffentlich zu schenken“.

Den als angeblichen Verlobten der Acte bezeichneten „Annäus Serenus“ verwertet Wilbrandt ebenfalls, nur ist es bei ihm Anicetus, der Präfekt der römischen Kriegsflotte. (1. Aufzug 1. Auftritt S. 11 f.)

Anicetus

Vergönne,

Daß meine Braut, Herr —

. . . . . .

Agrippina

. . . Sie deine Braut? Du lügst. Mit deinem Namen
Bedecken sollst du, was mit deinem Herrn,
Weitab von Hymens Bette, sich entsponnen.

Diese Episode hat Wilbrandt unter Änderung des Namens aus Tacitus, da Dio und Suetonius nichts darüber erwähnen und die späteren Forscher darin Tacitus als Quelle angeben.

Wie verhält es sich mit Agrippinas Drohung gegen Nero und Britannicus' Ermordung?

Suetonius 33: „Dem Britannicus stellte er mit Gift nach, nicht weniger aus Eifersucht über die Stimme desselben, als aus Furcht, er möchte einst in der Liebe des Volkes durch das väterliche Andenken zu mächtig werden . . . Als dieser bei dem ersten Tropfen niederfiel, gab Nero bei den Gästen fälschlich vor, er sei von seiner gewöhnlichen Epilepsie ergriffen worden.“ Agrippinas Drohung, den rechtmäßigen Thronfolger Britannicus in seine Rechte einsetzen zu lassen, berührt Suetonius mit keinem Wort. Dio 61.^{7} ist schon präziser. „. . . weil

sie bei dem allen nichts gewann, drang ihr endlich der Arger die Worte ab — ich erhob dich ja zum Kaisertum — als ob sie es ihm nun hätte wieder nehmen können . . . Nero ließ hierauf den Britannicus durch Gift hinrichten." Auch hier geht Tacitus 13 [14] viel mehr ins Detail. „Seitdem fuhr Agrippina mit Schrecken und mit Drohungen darauf los und schonte selbst das Ohr des Fürsten nicht, versichernd, es sei nun Britannicus erwachsen, der wahre und würdige Sproß, zu übernehmen seines Vaters Herrschaft, welche der nur eingeschobene und adoptierte unter Kränkung seiner Mutter übe . . . Mit ihm nun wolle sie ins Lager . . ." Diese letzteren Angaben benützt Wilbrandt beim Aufbau seiner fein entwickelten Szene (2. Aufzug, 3. Auftritt S. 55 f.), die sozusagen das letzte Aufbäumen Agrippinas bedeutet. Zunächst sucht Nero sie in Güte umzustimmen, doch allmählich steigert sich der Dialog zu offener Drohung.

Agrippina

Doch Claudius starb,
Sein Sohn Britannicus, der Knabe, lebte,
Der Erbe seines Throns. Wer machte dich
Zum Cäsar, Unhold?

. . . . . .

Agrippina

. . . . . hüte dich,
Frecher Empörer gegen mich, dein Schicksal
Von Anbeginn bis heute! So vernicht' ich
Dich Abgefall'nen, wie ich dich geschaffen —
. . . . . Nach dem Rechte bist du
Nicht Cäsar! Denn Britannicus gebührte
Das Reich, nicht dir . . . . . .
. . . . . Mit Britannicus,
Dem Sohn des Cäsars, in das Lager will ich
Der Prätorianer treten, rufen will ich:
Seht hier den echten Cäsar, seht ihn, seht ihn,
Gebt ihm das Reich, das ihm gestohlen ward,
Jagt Nero aus dem Hause der Cäsaren!
Ich werf ihn von mir, ich, die ihn gebar;
Ich, die für ihn gefrevelt, stürz' ihn nieder!

Nero

Nun weiß ich also, was geschehen muß.
Genug der Worte!

Agrippina

Wie! Du willst —

Nero

Noch lebt
Der echte Cäsar, sagst du. Gute Mutter,
So stirbt der echte Cäsar! — Großer Sänger
Britannicus, fahr wohl!

Auch über des Britannicus Ermordung erfahren wir nur bei Tacitus 13.[15] Näheres. „Nero . . . sinnt . . . auf verborgene Mittel und gebietet, Gift zu bereiten." Buch 13.[16] heißt es dann: „Noch unschädlich, aber sehr warm, wird dem Britannicus ein vorher gekostetes Getränk gereicht, dann, als er seiner Hitze wegen es zurückwies, in kaltem Wasser das Gift zugegossen, welches dergestalt durch alle Glieder drang, daß zugleich Stimme und Atem dahin waren." Ferner: „Dieser, wie er war, zurückgelehnt und als wüßte es von nichts, sagte, es sei dies etwas Gewöhnliches, Epilepsie, woran Britannicus schon von Kindheit an litt." Wilbrandt benützt hier seine Hauptquelle Tacitus. (2. Aufzug, 6. Auftritt S. 66 f. und 73).

Nero (halb fragend, murmelnd)

Gift.

Tigellinus

Das schärfste.
Locusta mischt' es kunstgerecht —

Ferner:

Nero

. . . . . .

Wie wird's geschehn, daß Keiner sagen kann:
Das ist geschehn —?

Tigellinus

Wenn er zu trinken fordert,
Reicht man den Wein ihm, den gemischten, Herr,
Und vorgekostet, wie der Brauch es will.
Doch mischt man ihn zu heiß. Britannicus
Wird fordern: „kühlt ihn!" und den Becher geben

An Sporus, der zunächst ihm steht. Und Sporus
Mit kaltem Wasser schüttet er das – Andere
Hinzu —

. . . . . .

Nero
Was gibt's?
Seneka
Am Boden liegt er —
Nero
Seid ruhig. Bleibt! — Wer kennt sein Übel nicht —
Von Kindheit auf — die Fallsucht — Ruft den Arzt.
Er wird erwachen.

Auch Neros Liebschaft mit Popäa Sabina entwickelt Wilbrandt entsprechend den Angaben des Tacitus. Dio 61.[11] berichtet darüber in abweichendem Sinne. Nach ihm gab Nero dem Otho die Sabina, die er Rufus Crispinus, ihrem bisherigen Gatten genommen, zur Frau, „und beide teilten sich in ihre Umarmungen." Nach Tacitus vermählt Otho sich mit Popäa Sabina ehe Nero in ihr Leben eingreift, ja ehe er sie kennt. Buch 13.[46] heißt es dann weiter: „Otho, sei es aus Unvorsichtigkeit der Liebe, oder um ihn zu entflammen, preist dem Fürsten die Schönheit, und feine Bildung seiner Gattin. Oft hörte man ihn sagen, wenn er von des Cäsars Tafel sich erhob, ich gehe zu ihr, ihm sei zuteil geworden Adel, Schönheit, alles was die Welt sich wünsche, und was Glückliche erfreue." Bei Wilbrandt heißt es: (1. Aufzug, 2. Auftritt S. 19 f.)

Nero
Wohin?
Otho
Zur schönsten Frau.
Nero
Der stolzeste
Der Ehemänner sagt's. — Du rühmst sie stets,
Und zeigst sie mir doch nie.
Otho
Mein Fürst —
Nero
Ich wünsche

Popäa heut zu sehn. Ich lad auch sie;
Mag meine Mutter auch die Nase rümpfen.

Otho (etwas verwirrt)

Du wolltest —

Nero

Wie, du fürchtest? — Acte lieb' ich;
Und sie allein.

Otho (gefaßt, lächelt)

Ich kenne Neros Herz
Und fürchte nichts.

In Othos Lob auf Popäa hält Wilbrandt sich an Tacitus, doch läßt er Neros Freund lediglich aus Unvorsichtigkeit handeln. Tacitus dagegen läßt diese Frage, wie wir soeben gesehen haben, offen. Aber aus den weiteren Mitteilungen des Tacitus heraus gestaltet Wilbrandt Popäas Verhalten Nero gegenüber. (2. Aufzug, 5. Auftritt S. 63).

Popäa

Vergib
Mein Herr heißt Otho; Othos Haus ist meines.

. . . . . .

Die Gattin Othos kam, Fahrwohl zu sagen;
Die Gattin Othos kam zum letzten Mal. —

Bei Tacitus 13.[46] heißt es: „Dann, als schon des Fürsten Liebe leidenschaftlich war, nahm sie ein stolzes Ansehen an, und sprach, wenn sie über ein oder zwei Nächte festgehalten werden sollte, sie sei vermählt, und könne unmöglich ihre Ehe aufgeben . . ."

Analog seiner Quelle entwickelt dann Wilbrandt die Gestalt weiter, bis sie ihr Ziel als Gattin des Cäsar erreicht hat. Nur die Art ihres Todes ändert er den Erfordernissen der Ästhetik und theatralischen Wirkung der Bühne entsprechend.

Dio berichtet 62.[27]: „. . . und Sabina damals durch Nero selbst um ihr Leben gebracht ward; er hatte ihr, mit oder ohne Vorsatz, einen tödtlichen Tritt auf den schwangeren Leib gegeben." Ähnlich lautet es bei Suetonius 35: „. . . doch tötete er auch diese durch einen Fußtritt, weil sie schwanger und krank, ihn mit Schmähworten angegriffen hatte, da er einst von einem Wettfahren spät nach Hause kam." Tacitus 16.[6] stimmt hier-

mit überein. „Nach Beendigung des Spieles fand Popäa ihren Tod zufällig durch den Jähzorn des Gemahls, von welchem die Schwangere einen Fußtritt erhielt.“ Es ist klar, daß Wilbrandt einen derartigen Tod auf der Bühne nicht verwerten konnte. Er gestaltete die Szene wie folgt: Nero, vom Weine und Sinnenrausche trunken, verfällt während des Brandes der Stadt Rom in einen wahnsinnsähnlichen Zustand. Aus dem Liede des Aeneas auf Trojas Fall, das er zur Zither singt, glaubt er die Mutter des Orestes zu hören und zu sehen, aus deren Gestalt sich Agrippina, die getötete Mutter, loslöst. (4. Aufzug, 3. Auftritt S. 126 f.)

Nero

. . . . . .

Falsche Worte sind's
So ruft die Mutter zum Orest —
Dort steht sie.
Beim Zeus, ich lüge nicht. Im Schein der Flamme —

Popäa (tritt zu ihm; leise)

Komm, sei du selbst! Der Dunst des Weines äfft dich —

Nero

Ich weiß. Ich weiß. — Der Agrippina gleich — —
Ihr gleich? Sie selbst! — Hinweg

. . . . . .

Und diese blasse, blut'ge Tote dort —
Und Hecuba — — nicht Hecuba. Sie kennt mich.
Hinweg! Du bist ein Bild nur hier im Aug';
Hin schlag' ich, und du bist nicht mehr. Und kommst du
Noch einmal wieder, diesen Dreifuß nehm' ich
Und schleudr' ihn in die tollgeword'ne Luft,
Die dich beherbergt.

Popäa erscheint inzwischen abermals unter der Tür. Nero, wild aufschreiend gegen den vermeintlichen Geist, schleudert den Dreifuß gegen sie. Sie stürzt tödlich getroffen nieder.

Wir haben gesehen, daß Wilbrandt bei der Verwertung der historischen Personen Acte, Popäa, Britannicus in der Hauptsache sich auf Tacitus stützt. Eine, wenn auch losere

Anlehnung an Tacitus finden wir in den Agrippinas Ermordung vorbereitenden Ereignissen. Tacitus schreibt 14.[1]: Unter dem Consulat des Cajus Vipstanus und Fontejus säumte Nero nicht länger mehr mit der Ausführung des längst gehegten frevelhaften Vorsatzes, da . . . er täglich heftiger in Liebe zu Popäa glühte, die noch dazu, so lange Agrippina lebte, Ehe mit ihm und seine Scheidung von Octavia nicht hoffend, unter häufigen Beschuldigungen bisweilen durch Spottreden auch dem Fürsten Vorwürfe machte und ihn einen Unmündigen nannte, der fremden Befehlen untertänig, nicht nur keine Herrschaft, sondern auch nicht einmal Freiheit besäße." Dio und Suetonius enthalten sich jeden Details. Bei Wilbrandt heißt es: (2. Aufzug 5. Auftritt S. 64).

Popäa

Drum tue Jeder, Cäsar, was er muß:
Ich geh' zu Otho — du zu deiner Mutter.
. . . . . .
. . . . . Du fürchtest sie,
Mein guter Cäsar; fürchtest Otho, Acte,
Octavia nnd die Welt! . . . . . .
. . . . . Als Otho um mich warb,
Von seinem Weibe konnt' er leicht sich scheiden,
Nach freiem Willen, nach Gesetz und Sitte.
Du kannst es nicht. Die Mutter wehrt es dir;
Octavias Bruder —

Über den Brand der Stadt Rom berichten die Quellen wie folgt:

Dio 62.[16]. „Nun fiel es ihm ein, Stadt und Reich noch bei seinem Leben zu Grunde zu richten. Wenigstens pries er er einen Priamus unendlich glücklich, der Vaterland und Thron zugleich hinstürzen gesehen hätte."

Suetonius 38. „Als Jemand in einem gemeinschaftlichen Gespräche sagte: — Nach meinem Tode mag die Welt in Feuer lodern — so erwiderte er: — Ja, schon bei meinem Leben! —" Suetonius schildert dann, daß Nero „durch die engen und krummen Straßen gleichsam beleidigt", die Stadt in Brand stecken ließ.

Tacitus 15.[38]. „Ein Unglück folgt, man weiß nicht ob durch Zufall oder Bosheit des Fürsten, aber schwer und entsetzlicher

als alles, was diese Stadt durch Feuers Ungestüm betroffen.“ Ferner Tacitus 15.[89]. „. . ., weil sich das Gerücht verbreitet hatte, er habe gerade während des Brandes der Stadt in seinem Hause die Bühne bestiegen und Trojas Untergang besungen, ...“

Wilbrandt gestaltet diese Entwicklung wie folgt: (4. Aufzug 3. Auftritt S. 121) Nero zecht mit den Seinen.

Popäa (trinkt)
Dies dir. — Die Welt!
Sie sink in Asche, wenn ich nicht mehr lebe!

Nero
Nein: Wenn ich lebe!

Die Ähnlichkeit mit Suetonius liegt auf der Hand. Ebenso Seite 122. Popäa sagt scherzend: „Steck Rom in Brand, so wird dir's heller Tag.“

Nero
. . . . . .
Steck Rom in Brand! Ein königliches Wort.

Popäa
Ich scherzte, Cäsar —

Nero (trunken)
Pah! Dies schnöde Nest,
Dies finstre Knäul von engen Gassen, die
Wie Regenwürmer durcheinanderkriechen —
Ich bau es menschenwürdig wieder auf.
Die Nacht zum Tag —! Bringt Fackeln!

Im 4. Aufzug 3. Auftritt Seite 125f. singt Nero:

Nero
. . . . . „Troja“ will ich singen.
Die Cither her! Mein Lied von Trojas Fall —
. . . . . .
Und flatternde Flamme züngelt um die Königsburg
Und Blut beströmt sie, doch es löscht die Flamme nicht.
Und Hecuba, die Mutter, zum Altar gekniet,
Die Hände ringend, rot von ihres Hauses Glut,
Die greise Stimme schickt sie durch die glü'nde Nacht.

Hier stützt Wilbrandt sich mehr auf Tacitus 15.[89] als auf Dio 62.[16], deren Berichte ich oben erwähnte.

Für Neros Ende war Wilbrandt auf Dio und Suetonius angewiesen, da, wie ich eingangs bemerkte, der Bericht der Tacitus ab 16.[36] verloren gegangen ist.

Dio 63.[28] schreibt: „Jetzt fing die Reue über seine Tollheiten an zu wirken. Immer schwebte ihm in dieser kläglichen Lage der Vers eines Dichters vor:

So bittern Tod heischt der Gemahlin — heischt
Des Vaters und der Mutter abgeschiedner Geist."

Ferner Dio 63.[29]: „Sobald Nero ihre" — er spricht von Galbas Reiter — „Ankunft bemerkte, befahl er seinen Begleitern, ihn umzubringen, und da sie dies nicht gern wollten, sagte er in seufzendem Ton: „So bin ich denn der einzige, der keinen Freund nnd keinen Feind hat." Indem kamen die Reiter näher und nun fiel er in sein eigenes Schwert und seine letzten Worte waren, wie bekannt. diese: — Welchen Künstler verlier in mir die Welt! —"

Bei Suetonius 49 heißt es: „Schon näherten sich die Reiter, welche den Befehl hatten, ihn lebendig zu bringen. Als er dies merkte, sagte er zitternd: „Schnell hertrabender Roße Gestampf umtönt mir die Ohren" — und stieß sich das Eisen in die Kehle mit Hülfe seines Geheimschreibers Epaphroditus. Noch halb lebend antwortete er dem hereinstürzenden Centurio, welcher ihm den Mantel an die Wunde hielt und sich stellte, als ob er ihm zu Hülfe gekommen sei, nichts weiter als: zu spät! — und — das ist die Treue! Bei diesen Worten verschied er . . ."

Aus diesen eher dürftigen Mitteilungen heraus gestaltete Wilbrandt die Schlußszene, indem er sich an Dio anlehnte. (5. Aufzug 5. Auftritt S. 145 f.)

Nero
s' ist aus. — Als König Juba
Vor Julius Cäsar floh — verloren alles —
Nur einer noch mit ihm — wig du mit mir —
In wildem Zweikampf fielen sie und starben.
So laß uns sterben, Phaon!

Phaon (tritt zurück)
Herr!

Nero

Du bist
Ein Zitherspieler: ich vergaß. So lebe,
Und ich, der Sänger Nero, sterb' allein.

Welt und Szepter verflucht er, da tritt Lucilius, den Acte einst seinethalb verlassen, ihm in den Weg. Schon zückt jener das Schwert gegen Nero, als Acte hereinstürzt und sich zwischen die beiden wirft.

Acte (flehend)
Nicht du! Nicht du!

Nero (rafft seinen Dolch auf)
Hab Dank, so mach ich Platz
Für Otho — Galba — Titus — wer da komme.
(Er durchbohrt sich)
Ein schlechter Cäsar, guter Sänger stirbt; —
Bewein mich, Phaon! — Acte, gute Nacht —
Dich und den Phaon liebt' ich — — Ach! (stirbt).

Die Weigerung Phaons, gemeinsam mit Nero zu sterben, führt ebenso zu Dio als das „Qualis artifex pereo", das der Autor nach seiner Art variiert. Das Erscheinen des Lucilius dagegen ist von Wilbrandt selbständig gestaltet.

An dramatischen Vorbildern konnte Wilbrandt keines benützen, denn „Octavia" [41], Tragödie in fünf Akten von einem unbekannten Verfasser, ein verstümmelter Torso, kam nicht in Betracht. Ebenso wenig Gutzkows „Nero" [42], eine politisch tendenziöse, jungdeutsche Dichtung in 10 lose aneinander gereihten Bildern und Pietro Cossas „Nero" [43], von Karl Reißner 1874 deutsch bearbeitet, der nur den Abstieg Neros, die letzte Etappe seines Lebens behandelt. Erst 1877 veröffentlichte Martin Greif sein Trauerspiel „Nero" [44], 1881 erschien das Drama „Nero" [45] von Karl Weiser. (1893 Neuausgabe unter dem veränderten Titel „Am Markstein der Zeit"). Heinrich Kruses „Nero" erschien erst 1895.

Die Annahme darf also als berechtigt gelten, daß Wilbrandt aus den häufig recht lückenhaften Quellen der drei römischen Historiographen Tacitus, Dio Csssius und Suetonius Tranquillus schöpfend, völlig unabhängig sein Drama aufbaute. Es entspricht dies auch seiner Neigung, von vorhandenen Bildern

sich möglichst frei zu halten. Wilbrandts Hauptcharakteristikum ist die psychologische Wandelung, das Werden des Schurken, die Entwicklung dieser pathologischen Gestalt, die er mit strenger Motivierung zeichnet. Zunächst sehen wir Nero, den Wohlmeinenden, im Kampfe mit den bösen Instinkten. (1. Aufzug 2. Auftritt S. 18)

Nero

(nimmt Othos Hand, legt sie auf sein Herz)

Hier wohnt ein Nero, honigsüß und gut;
Ein Freund der Menschen, Otho. Was ihn lockt,
Ist, Alle zu beschenken, zu beglücken —
. . . . . .
. . . . . Ein Fürst sein,
Wie ihr noch keinen saht: der edelste,
Der beste, der geliebteste von Allen,
Die mit mir atmen, die mich Cäsar nennen.
In Allem Meister auch, was Menschen ehrt;
Mein Ehrgeiz flattert hoch: Apollo möcht' ich
Erreichen im Gesang, den Sonnengott
Im Wagenlenken, Hercules in Taten;
Und dafür hungern will ich, mich kasteien,
Mich härten, schwitzen, wie der letzte Römer,
Bis ich der Erste bin! — Dann regt sich Der

(Auf seine Stirn deutend)

Da drinnen, und erwacht. Bis ich der Erste bin?
Ich bin's! Wer wehrt mir's? Alle seid ihr mein!
Was hungern, streben? Unser Tag ist kurz;
Herr sein, und töten, und den Tag genießen.
Wagen, was Keiner noch gewagt; besitzen,
Was Keiner noch besessen; jeden Feind
Und jedes Weib bezwingen, jedes Wetter
Des Zornes rasen lassen wie es will;
Herunter jeden Kopf! Bis sich die Erde
Zu meinen Füßen krümmt, ein Wurm, den ich
Zerstampfe, — und die Götter mich beneiden!

Hier haben wir den Schlüssel zur weiteren Entwicklung Neros, die einerseits durch Agrippinas Widerstand, die Macht nicht ganz aus den Händen zu lassen, andererseits durch Po-

päas Ehrgeiz gefördert wird. Zu Neros schlechten Instinkten, wobei seine Sinnlichkeit nicht an letzter Stelle steht, gesellen sich demnach äußere Einflüsse, die seine schlummernden Begierden wecken und reizen sollen. Dieses Doppelspiel in seiner Seele zeigt sich, (1. Aufzug 5. Auftritt S. 34) wenn Nero während des Gladiatorenkampfes in aufsteigender Sinnlichkeit Popäa zuraunt:

„Die Schönste sei die Treu'ste, wünscht mein Hirn; —
Dich haben und dein Herr sein, wünscht mein Alles."

Schon hat die Leidenschaft die Oberhand gewonnen. (1. Aufzug 7. Auftritt S. 40)

Nero

. . . . . So kniet der wilde Mars
Vor seiner Venus, bittet, ihr zu Füßen.
Du, deren Schönheit meine Welt mir schuf,
Sei eine Stunde mein.

Popäa

O hüte dich!
Zwingst du mich, Cäsar, Wort und Treu' zu brechen
Ziehst du mich in dein „festumklammernd Reich":
(Auf ihr Herz deutend)
So weckst du auch den Cäsar hier. So rufst du
Aus halbem Schlummer ein verlangend Herz;
So lehrst du mich für alles, was ich opfere,
Alles begehren, was erreichbar ist —

Nero (packt sie an)

Cäsarin etwa —!

Popäa

Nero hüte dich!
So wird die Stunde — Nero, glaube mir —
Ein Tag, ein Leben, das mit heut nicht endet!

Nero

End' es im Tod! Ich fürchte nichts. Ich will
Die Welt, die mein ist —

Wenige Augenblicke zuvor (1. Aufzug 3. Auftritt S. 22) nannte Nero Acte —

„. . . . . Mein blasses Traumgesicht,
Mein Musenkind, mein Nachtigallenweibchen —"

und rief:

„Sag nicht noch einmal: fort! und lebe wohl!
Sonst straft dein Cäsar mit der Rute dich —“

— und nun verschwört er alles um Popäa willen. Rasch und scheinbar unvermittelt vollzieht sich die Wandlung, aber dennoch entbehrt sie nicht der Konsequenz, denn Nero ist schwach. Hand in Hand mit dieser sinnlichen Neigung geht sein Bestreben, sich aus den ihn bedrückenden Fesseln seiner Mutter zu befreien. Es steigert sich zu wildem Haß gegen Mutter und Bruder, als erstere drohend seine Wege durchkreuzen will. Britannicus muß fallen. Zwar erwacht vorübergehend das Gewissen in ihm. (2. Aufzug 5. Auftritt S. 62 f.)

Nero

Mord! — — Mir ist übel. Weh hier um die Brust.
Octavias Bruder! — — Was ist angeboren:
Die Lust zu töten, oder Furcht zu töten?
Vor mir die Tat, und hinter mir das Schicksal;
Mit graunvoll kalten Händen rührt's mich an,
Drückt langsam, ruhlos mich der Tat entgegen,
Die blutig, leichenhaft — —

Popäas Erscheinen genügt jedoch, um die bessere Stimme zum Schweigen zu bringen.

Popäa

Sei
Gegrüßt — mein blasser Cäsar.

Nero

Wenn Britannicus
Erblaßte, dann muß ich nicht mehr erblassen.
So fahr er hin!

Aber noch einmal schwankt sein Sinn. (2. Aufzug 7. Auftritt S. 70).

Nero (für sich. Sieht Acte.
Steht bewegt, erschüttert.)

. . . . . .

Und muß es denn geschehen? — Sie sieht mich an,
Als wär's die Jugend, die von mir will scheiden.
Und gute Götter scheiden dann mit ihr.

(Agrippina tritt ein).

Die Mutter — Nein; sie war's. Ihr Kind ist tot!

Hier steht ein Nero, der sich selbst geschaffen;
Die Welt verlach ich! — Wer mich hemmt, muß sterben.

Wie dieser eitle Schwachmatikus zum Mörder wider Willen wird, das ist von Wilbrandt mit großer Klarheit gezeichnet. Noch feinere Fäden spinnt er kurz vor dem Muttermord. (3. Aufzug 3. Auftritt S. 88) Noch zögert Nero. Der Muttermord, er ist doch das Schwerste selbst für ihn.

Popäa

Wann wird sie sterben? (Nero schweigt). Etwas gibt's auf Erden,
Das selbst mein Gott nicht wagt?

Nero

O still. Die Sonne,
Die dort hinabsinkt, blendet meine Gottheit,
Brennt mir ins Aug'. Und säh sie diese Tat,
Nie wieder könnt' ich ihr ins Auge schauen.

Popäa

Sie sinkt. Sie wird's nicht sehn.

Nero

Laß Seneca
Und Burrus kommen und mir sagen: töte sie!
Dann will ich töten — Nie wird das geschehen. —
Sie horchen. Laß mich! (laut) Ja, sie stirbt, — die Sonne
Das Gold, das sie dem Meer, dem Wald, der Wolke
Auf Stunden lieh, sie rafft es mit hinunter
Und läßt die Welt uns silbern dann zurück.
(Für sich)
So starb die goldne Sonne des Britannicus,
Es blieb die silberne — Gedankenwahnsinn!
Verrücktes Gleichnis! (Laut) Ich will sterben sehn; —
Die Sonne, mein' ich. Dort am Meer.

Ein tolles Spiel mit Worten und Gedanken, eine Selbsttäuschung, ein schwaches Aufbäumen gegen böse Gedanken, die schließlich doch zur schweren Tat führen müssen. Aber erst ein äusserer Anstoß führt dazu.

Tigellinus, Neros Gesellschafter, berichtet, daß Agrippina den Schatz der Dido, der, wie ihr gemeldet worden, seit alter

Zeit bei Charthago vergraben sei, zu heben gedenke, um damit das Heer zu gewinnen und es gegen Nero zu führen. (3. Aufzug 4. Auftritt S. 94 f.)

Popäa

Und solche Mutter lebt!

Nero (vor sich hin)

Sie lebt! Sie lebt!

Burrus

Muß sie denn leben?

Nero

Nein. Wer muß?

Anicetus

Sie sterbe,
Wenn unser Cäsar sonst nicht leben kann.

Nero

Was sagt mir Seneca? Gibt's irgend eine
Philosophie, die solche — Tat verteidigt?

Seneca

Als Alexander einst, der große König,
Den liebsten Freund, den Clitus — wie du weißt —
In wildem Zorn getötet, reuevoll
Dann lag und weinte, rief man Anaxarchus
. . . . . .
Und Anaxarchus sprach: Steh auf, o König,
Du, das Gesetz der Menschen! Weißt du nicht,
Daß Zeus zur Seite Recht und Ordnung thronen,
Damit man wisse: was der Herrscher tut,
Das ist erlaubt und recht?

Nero

Und recht.

Popäa

Du hörst es.

Aber immer noch zögert er und selbst, nachdem der Plan, Agrippina durch das versinkende Schiff zu töten, von Anicetus entworfen, erwacht noch einmal die Stimme des Bluts in ihm. (S. 96).

Nero (für sich)

Die sterben heißen, die uns Leben gab,

Ins Dunkel senden, die ans Licht uns brachte,
's ist unnatürlich. — Doch was Herrscher tun —

Da erscheint Agrippina, von Nero eingeladen, in Bajä. Abermals versucht dieser auf gütlichem Wege zur Ehe mit Popäa zu gelangen. (3. Aufzug 5. Auftritt S. 98 f.)

Nero
Mutter füge dich.
Wenn du Popäa —
Agrippina
Still.
Nero
Als Kaiserin
Begrüßen kannst —
Agrippina
Die Buhlerin? — Bei Juno,
So lang' ich lebe, nie!
Popäa
O Zeus!
Nero
Popäa! —
Sie fällt?

Agrippina ist tot. Nicht das Schiff zog sie in die Tiefe, sondern sie fiel von Anicetus' Hand, nachdem vorher ein angeblicher Mordanschlag Agrippinas auf Nero durch Popäa geschickt inscenieret worden war. (3. Aufzug 8. Auftritt S. 106)

Anicetus
(Legt sein Schwert vor Nero hin)
Sie hat gelebt.
Nero
Ich hör' es.
Acte
Agrippina tot!
Nero
Ja tot.
Wer sagt, daß ich's getan — — wer flucht mir. Keiner,
Der noch zu leben wünscht. Gerichtet ward sie —
Popäa
Sich selbst hat sie gerichtet!

Nero

Sie sich selbst —

Ich hört es —

Auch hier sehen wir den schwachen Menschen, der zu feig ist, die Konsequenzen seiner Handlungen zu tragen, Aber er muß sie tragen, denn als Lucilius nach Carthago zur Hebung des Schatzes der Dido sendet, da packen ihn die Furien. (4. Aufzug 3. Auftritt S. 119)

Nero

. . . . . .

(Irre lächelnd)

Wer kann mich einen Muttermörder schelten?
Mit rotem Gold stopf' ich jeden Mund.

(Blickt auf Isis)

Du da — Es dunkelt. Weg mit diesem Dunkel.
Tag! Tag! Das Dunkel lügt. Die Göttin dort
Sieht einer Andern gleich — es öffnet sich
Der Mund und will mir fluchen — Narr! sieh weg. —
Nun hebt sich's hinter meinem Rücken, fürcht' ich —
Und ich allein hier —

(Reißt sich das Tuch vom Hals. Laut)

Menschen! Fackeln! Lichter!
Verdammte Wichte! Licht!

Und nun läßt ihn sein böses Gewissen nicht mehr los, in dessen Taumel er an Popäa zum Mörder wird. Am Ende dieses blutigen Weges steht der Tod. (5. Aufzug 2. Auftritt S. 135)

Nero (für sich)

. . . . . Blutig starben
Des großen Cäsars Mörder Mann für Mann;
So, scheint es, ruft auch meiner Mutter Geist
All' ihre Mörder — — Alles? dann such mich.

Ferner Seite 139.

Nero

. . . . . Dunkel wird's. Und schwarze Nacht.
Und fackeltragend, schlangenhaarig wandeln
Die Furien der Nacht.

Was Nero nur als Spiegelbild seiner sündigen Seele erschaut, das nimmt Menschengestalt an, es wird zur Wirklich-

keit, zum Schicksal. Otho und Galba sind abgefallen, dieser ist zum Kaiser ausgerufen. Jetzt erst, da er sieht, daß es keinen Ausweg mehr gibt, zieht Nero die einzig mögliche Konsequenz, er gibt sich selbst den Tod.

An zahlreichen Beispielen habe ich zu beweisen versucht, wie bei Wilbrandt Nero mehr aus Schwäche, mehr infolge seines schwankenden Charakters, der den verderblichen Einflüssen seiner Umgebung unterliegt, als aus angeborener Schlechtigkeit zum Verbrecher wird. Den Dichter fesselte der psychologische Vorgang in der Seele dieses Menschen, ein Drama, wie es sich aus den geheimsten Fäden schürzt und tragisch entwickelt. Das Warum, das Wodurch, die Beantwortung dieser Fragen im Rahmen einer klaren und logisch gebauten Tragödie war ihm Zweck und Ziel. Das historische Bild diente ihm nur als Kolorit, es war ihm nicht unentbehrlich, aber doch Nebensache. Wilbrandt selbst zeigt den Weg dieser Charakterentwicklung, wenn er sich über die Aufführungen dieses Dramas am Burgtheater äußert: (Erinnerungen [32] S. 18) „. . . denn ein Held, in dem sich Liebhaber, Künstler, Despot, Scheusal, Genie, Wahnsinn mischen, lockte fast jeden an.“ Seite 19 spricht Wilbrandt von einem „ganzen Labyrinth von Erlebnissen, Entwicklungen, Leidenschaften, Seelenerkrankung und Verderbnis.“

1876 trat Wilbrandt mit seinem Nibelungendrama „Kriemhild“ [46] an die Öffentlichkeit.

Aus der Hohenemser Handschrift C, jetzt in Donaueschingen, hat Johann Jakob Bodmer 1757 „Chriemhildens Rache und die Klage“ der Öffentlichkeit überliefert und damit das mittelalterliche Nationalepos aus unverdienter Vergessenheit zu neuem Leben erweckt. Seitdem ist das Epos nicht nur ein Gegenstand literarhistorischer und sprachwissenschaftlicher Forschung geworden, auch die Versuche mehrten sich, die Nibelungensage mit ihren nord- und südgermanischen Zweigen oder einzelne Teile derselben in neuhochdeutscher Sprache episch oder

dramatisch zu bearbeiten. Von Hans Sachsens Spiel „Der hürnen Seufried", 1557 erschienen, bis zur Wiederbelebung der Sage durch Bodmer waren gerade zwei Jahrhunderte vergangen, aber noch dauerte es weitere fünfzig Jahre bis De La Motte Fouqué 1810 als Erster mit seinem Dramencyklus „Der Held des Nordens" auf den Plan trat.

In einem Briefe an Gleim vom 6. Februar 1758 schreibt Lessing [47] (17. Band S. 136) wie folgt: „Der alten Siegeslieder wegen habe ich sogar das alte Heldenbuch durchgelesen, und diese Lektüre hat mich hernach weiter auf die zwey so sogenannten Heldengedichte aus dem Schwäbischen Jahrhunderte gebracht, welche die Schweizer jetzt herausgegeben haben."

Goethe ließ das ihm gesandte Exemplar (in der C. H. Müllerschen Ausgabe von 1781) 25 Jahre lang unberührt liegen und griff seinem eigenen Bekenntnis in den Tages- und Jahresheften entsprechend, erst 1807 darnach. 1808 hielt er darüber Vorlesungen. In einem Briefe an Knebel vom 25. November 1808 bekennt er: „. . . Der Wert des Gedichtes erhöht sich, je länger man es betrachtet." Inzwischen hatte von der Hagen 1807 seine Umdichtung veröffentlicht, der er 1810 unter Zugrundlegung anderer Handschriften eine verbesserte Ausgabe folgen ließ. 1827, nach Simrocks Übertragung, bemerkte Goethe: „Die Kenntnis dieses Liedes gehört zu einer Bildungsstufe der Nation." Auch ließ er in seinem Maskenzug zum 30. Januar 1810 „Die romantische Poesie" neben „Minnesinger", „Heldendichter", „Frühling", „Sommer" und anderen allegorischen Figuren „Brunehild" und „Siegfried" mit je einer Strophe auftreten. Als Grundlage diente Goethe allerdings die nordische Sage. 1817 entstand Ludwig Uhlands Entwurf zu „Die Nibelungen" in zwei Teilen (1877 erschienen), der jedoch nie zur Ausführung gelangte. Es folgten dann:

Franz Rud. Hermann	Die Nibelungen	1819
Ferd Wachter	Brunhild	1821
Joh. Wilh. Müller	Chriemhilds Rache	1822
Karl Fr. Eichorn	Kriemhildens Rache	1824
Chr. Zarnack	Siegfrieds Tod	1826
Aug. Kopisch	Chrimhild	1830
Ernst Raupach	Der Nibelungenhort mit Vorspiel	1834

Chr. Wurm	Die Nibelungen, Siegfrieds Tod	1839
Frd. Th. Vischer	Opernentwurf zu den Nibelungen	1842
Wilh. Osterwald	Rüdiger v. Bechlaren	1849
Luise Otto	Die Nibelungen (Operntext)	1852
Reinald Reimar (Adolf Glaser)	Kriemhildens Rache	1853
Emanuel Geibel	Brunhild	1857
Lothar Schenk	Markgraf Rüdiger	1860
Friedrich Hebbel	Die Nibelungen	1862
Robert Waldmüller	Brunhild	1863
Wilhelm Hosaeus	Kriemhild	1866
Mathilde Wesendonck	Gudrun	1868
Ettmüller	Sigufried	1870
E. Schottky	Sigurd	1872
Friedr. Arnd	Kriemhild	1875
Felix Dahn	Markgraf Rüdiger von Bechelaren	1875
Reinhold Sigismund	Brynhilde	1875
Reinhold Sigismund	Chriemhilde	1875
Adolf Wilbrandt	Kriemhild	1876

Der Vollständigkeit halber seien ferner Ibsens „Nordische Heerfahrt“ erwähnt, Herbst 1857 vollendet, 1876 in deutscher Sprache erschienen, und Jordans epische Neubearbeitung „Nibelunge“ (Sigfridsage 1868, Hildebrants Heimkehr 1874). Inzwischen hatte Richard Wagner seine Dichtung „Der Ring des Nibelungen“ Januar 1853 seinen näheren Freunden, 1863 der Öffentlichkeit übergeben.

Die Gründung des Kaiserreiches deutscher Nation 1871 hat, ähnlich der Zeit nach den Befreiungskriegen, keinen literarischen Aufschwung gezeitigt. Die ungezählten geistigen und materiellen Kräfte der Nation, die den mächtigen Handels- und Industriestaat schufen, hatten auf die literarische Produktion nicht in dem Maße befruchtend gewirkt, um dem Volke das seit Schillers und Kleists Tod sehnlichst erwartete nationale Drama zu schenken.

Dagegen wurde Wagners „Ring des Nibelungen", der vielen und vor allem dem Autor selbst als dieses nationale Drama galt, musikalisch jetzt vollendet.

Abgesehen von den zahlreichen Dramen mit historisch belegtem Hintergrund, wie sie in Wildenbruch ihren typischen Vertreter fanden, kam der neuerweckte nationale Sinn in zahlreichen Dramen aus der deutschen Heldensage zum Ausdruck. Dürfen wir in diesem Sinne auch Wilbrandts „Kriemhild" [46] hier einreihen? Wohl kaum. Wie steht es überhaupt mit des Dichters Patriotismus?

Wir wissen, wie Wilbrandt, kaum dem Hörsaal entwachsen, der politischen Journalistik sich in die Arme geworfen, wie er, kaum 22 Jahre alt, als Redakteur der „Süddeutschen Zeitung" in München seiner grossdeutschen Gesinnung Ausdruck verlieh. (Werdezeit S. 109). Ferner kennen wir seinen 1864 an „Bürger und Bauer" gerichteten Apell „Für Schleswig-Holstein." Diese Flugschrift zählt nicht zu jenen aus Augenblicksbegeisterung geborenen, spontanen patriotischen Kundgebungen, denn sie war aus politischer Erwägung als ein Notschrei der Zeit entstanden. Wilbrandts vaterländischer Sinn wurzelte in dem unerschütterlichen Glauben an die Tüchtigkeit seines Volkes, in dem Vertrauen auf seine gesunde Kraft. Er kannte sein Vaterland, mit ihm war er herangewachsen. „Als 1848 der Reichsgedanke zuerst Form gewann, aus der Frankfurter Paulskirche die Reichsverfassung ans Licht trat und sich dem König von Preußen als zukünftigem Kaiser vor die Füße legte, da war's doch noch ein junges Kind, dieses Deutsche Reich, konnte noch nicht unter den Großen bestehen; war noch ebenso ein Traum wie die Welt in mir. Dann erwachte es wieder in der Sehnsucht der Menschen 1859, da erwachte auch ich. Ich wuchs und es wuchs; 1864, auf dem Marsch durch Schleswig-Holstein nach Düppel und Alsen, tat es einen großen Schritt; 1866 stand es noch unfertig, unreif, aber doch wie ein erglühender Jüngling da. 1871 war's zum Mann geworden." (Werdezeit S. 222 f. Und wenn er gelegentlich seiner Übersiedelung nach Wien 1871 bedauert, „werte und herzliche Freunde an der Isar zurückzulassen", (ebenda), so zählt er zu diesen Freunden auch das junge Deutsche Reich, denn: „Ich ließ noch eines zurück, das erst 1871

zur Welt gekommen war: das Deutsche Reich. Was tut's, dachte ich; wo ich auch bin, dich verlier ich nie!"

Wenn demnach Wilbrandt in vollkommener Schätzung des Wertes der politischen Einheit seines Volkes ein würdiger Sohn seiner Zeit gewesen, so findet sich in seiner „Kriemhild" dennoch keine Spur eines nationnlen Niederschlags wie z. B. in Felix Dahns „Markgraf Rüdiger von Bechelaren" [48]. Hier verkündet Dietrich von Bern am Schlusse den Sieg des Germanentums.

Etzel (sterbend, zu Dietrich)
Auf euren Schultern ruht fortan die Welt.
Dietrich
Ich nehm' sie auf: . . . für der Germanen Volk!
(Zu Hildebrand)
Herolde laß in alle Lande zieh'n
Und allen Völkern heil'gen Frieden künden:
In Blut versank der blut'gen Nibelungen
Geschlecht: der Heunen Joch und Geißel brach,
Und hoch und leuchtend hängt der Gothen König
Zu Bern den Heerschild starken Friedens auf,
Der Amalungen unbefleckten Schild:
Gerächt ist Siegfried und die Welt ist frei.

Und wenn Hebbels Nibelungen mit der Verkündigung des Christentums ausklingen, so hat Wilbrandt sieh auch jeder religiösen Tendenz enthalten.

Ob Wilbrandt die bis 1876 entstandenen zahlreichen Nibelungendramen alle gekannt und gelesen hatte, ist nicht anzunehmen; beeinflußt wurde er durch keines, auch nicht durch Hebbels „Nibelungen", deren allzu episch gestalteter dritter Teil in scharfem Gegensatz zu Wilbrandts konzentrierter, dramatisch belebter „Kriemhild" steht. Weitaus die meisten Bearbeiter haben sich an das Nibelungenlied gehalten und stimmen infolgedessen im losen Gerippe mit Wilbrandt überein. Dieser hat mit Raupach die Selbständigkeit der Behandlung des Stoffes gemein, geht aber durchaus eigene Wege. Raupach verlegt den Schauplatz von Etzels Hochzeit mit Chriemhild und den Untergang der Burgunden nach Worms und seiner Umgebung. Eine derartige Verzerrung des überlieferten Bildes hat Wilbrandt ver-

mieden. Dagegen läßt er Etzel, dem er joviale, epikuräische Züge gibt, Worms besuchen, als Siegfried mit Kriemhild in glücklicher Ehe lebt. Er braucht diesen Besuch, um die Streitszene einzuleiten, die dann zu Siegfrieds Tod führt.

Nachdem Wagners „Ring des Nibelungen" 1863 veröffentlicht worden, erfolgten am 22. Juni 1869 und 26. Juni 1870 in München die Erstaufführungen von „Rheingold" und der „Walküre". Wilbrandt lebte damals noch in München und wir dürfen wohl annehmen, daß er entweder die Dichtung gelesen oder die ein Ereignis bedeutenden Aufführungen besucht hat. Beziehungen zu Wagner, sichtbare Spuren irgendwelcher Art, die zu diesem führen, finden sich bei Wilbrandt nicht, auch nicht in der Szene bei Siegfrieds Tod, der einzigen, die er in der äußeren Handlung mit Wagner gemein hat. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß er unter der Einwirkung der gewaltigen Tragödie Wagners stand, als er „Kriemhild" konzipierte. War doch Wagner der Einzige gewesen, — und er ist es bis auf den heutigen Tag geblieben — dem es gelungen, aus der vielverzweigten nordischen Sage, aus dem Nibelungenliede und dem deutschen Märchen ein einheitliches Drama zu formen, beseelt von einer Idee, dem mit dem Ring unlösbar verbundenen Fluch, belebt durch Gestalten, die trotz ihrer mythischen und ursprünglich oft recht verschwommenen Zeichnung erst durch ihn Charakter und Farbe erhielten.

Treffend schreibt Franz Muncker [49] (S. 70) „Das poetische Verdienst der Wagnerschen Nibelungentragödie beruht zunächst darauf, daß hier zum ersten und einzigen Mal in der gesamten Literatur ein Künstler von höchster dramatischer Anlage den größten Stoff der germanischen Volkssage nach den ältesten Überlieferungen behandelte, die allein den tragischen Gehalt und die sittliche Bedeutung dieses ursprünglichen Naturmythus in ungetrübter Reinheit erhalten haben."

Persönlich trat Wilbrandt zu Wagner in Beziehung, als dieser 1875 auf Makarts „Märzfest" erschien. (Erinnerungen [35] S. 123).

Mag Wilbrandt durch den Bayreuther Meister oder durch dessen Werke Anregungen mannigfacher Art empfangen haben, so ging er doch völlig selbständig vor. Aus dem Nibelungen-

lied entnahm er das äußere Gerippe — Siegfrieds Tod, Kriemhilds Vermählung mit Etzel, ihre Rache an den Burgunden. Selbständig gestaltete er die Ursache von Siegfrieds Tod. Etzel, der in Worms weilt, ergeht sich in der Weinlaune in allzu starken Lobeserhebungen über Siegfried. Diese erzeugen Gunthers und besonders Hagens Neid und als letzterer sich eineh unehrerbietigen Ausdrucks Siegfrieds über Brünhild, Gunthers Gattin, entsinnt — er hatte sie „ein Kind der Nacht" genannt — da versteht er es, Siegfrieds Tod als notwendig hinzustellen. Allein Gunther läßt die Frage offen. (1. Aufzug 2. Auftritt S. 29).

Gunther

. . . . . Ich schwur ihm Treue;
Die muß ich halten.
. . . . . .
Abbitten soll er, laut, vor euch und mir,
Was gegen Brunhild schimpflich er gelästert.
Dann mag er heimziehn in sein Niederland.

Aus dieser früher gefallenen Bemerkung Siegfrieds baut sich eine Szene auf, in der Gunther, der zunächst Beteiligte, in den Hintergrund tritt und Hagen das treibende Moment darstellt. Siegfried will Gunther Genugtuung geben, aber allein. Hagen ist es aber gar nicht darum zu tun, er will Siegfrieds Tod und geschickt weiß er den Streit auf die Spitze zu treiben. (1. Aufzug 4. Auftritt S. 44).

Hagen

Meine Königin
Hast du geschmäht — ein „Kind der Nacht" gescholten.

Siegfried wendet sich ab, um dem Streit aus dem Weg zu gehen, da schleudert Hagen ihm den Speer nach, er fällt.

In der Sage reift die Mordtat an Siegfried aus Hagens Neid gepaart mit Brunhildens Haß, hervorgerufen durch die Entdeckung, daß Siegfried und nicht Gunther sie am Isenstein bezwungen und daß sie jenem in der Brautnacht zu eigen wurde. Bei Wilbrandt erfahren wir von alledem nichts, wir hören nur, daß Brunhild, die handelnd nicht auftritt, wegen Siegfrieds Bemerkung „Unweib, Kind der Nacht" dessen Tod fordert. Von Hagen wird zwar die Vermutung ausgesprochen, daß Brunhild Siegfried liebt, auch ihre Begegnung mit ihm in

Nordland wird leicht gestreift. Das große Leitmotiv, Rache aus gekränktem Stolz, wie im Liede und Rache wegen gebrochenem Treueschwur, wie es Wagner so tragisch zu gestalten wußte, löst sich hier in einen recht hausbackenen Familienstreit auf, dessen blutiges Ende, Siegfrieds Tod, uns nicht im Entferntesten als motiviert erscheinen kann. Es zeugt gewiß von Wilbrandts Selbständigkeitstrieb, sich von den Überlieferungen der Sage nach Möglichkeit zu emanzipieren, aber hier geschah es auf Kosten der Tragik.

Die Frage des Nibelungenschatzes bleibt ganz unberührt. Wilbrandt konnte sie gar nicht gebrauchen, denn er beabsichtigte keineswegs, einen Teil des Nibelungenliedes zu dramatisieren. Der Gedanke liegt vielmehr nahe, daß er aus der Sage heraus, vielleicht auch im Gegensatz zu Wagner, der durch Schopenhauer angeregt war, ein Drama schaffen wollte, Rache aus Liebe. Kriemhild bekennt sterbend (3. Aufzug 8. Auftritt S. 117): „Sag, daß sie liebte — und aus Liebe haßte".

Die Idee ist alltäglich und zieht sich wie ein roter Faden durch das Drama aller Zeiten. Wilbrandt wollte ohne Zweifel diese Idee aus der Sage herausnehmen, sozusagen als Brennpunkt, um dadurch ein allgemein menschlicheres Bild der legendären Kriemhild zu schaffen. Die Geschehnisse der Sage sollten nur die Staffage abgeben. Wir haben hier die gleiche Absicht und die gleiche Verwirklichung, wenn auch weniger glücklich gelungen, wie bei seinem historischen Drama „Gracchus". Nicht das überlieferte Zeitbild sollte geschildert werden, — außer Hebbel wollten dies die wenigsten Nibelungendichter — sondern der tragische Held, der Charakter inmitten der bewegten Zeit. Hieraus erklärt sich die lobenswerte Einheitlichkeit des Dramas. Auch im äußern Aufbau zeigt es Konzentration und Klarheit, wie sie keinem Nibelungenbearbeiter — Wagner steht hier außerhalb des Vergleichs — vor und nach ihm gelungen ist. Ausnehmen muß ich ferner von diesem Vergleich die Dramen von Müller, Eichhorn, Zarnack, Vischer, Osterwald, Otto, Schenk, Hosaeus, Wesendonck, Ettmüller und Schottky, die mir nicht zugänglich waren.

Unmöglich ist die Erscheinung von Siegfrieds Haupt (2. Aufzug 5. Auftritt S. 75). Hätten wir es mit einem aus mittelalter-

lichen Geist geborenem Drama zu tun, so wären derartig übernatürliche Dinge eher hinzunehmen. Kriemhild ist aber mit den Augen des 19. Jahrhunderts erschaut und aus dem Empfinden der Neuzeit entstanden. Die großen Konturen des Mittelalters haben feineren Strichen Platz gemacht, die Charaktere menschlichere Züge erhalten. In diesem Sinne ist Wilbrandts „Kriemhiid" im Vergleich zum Nibelungenliede ebenso eine moderne Tragödie, wie Goethes „Iphigenie" durch den Dichter vom rauhen Griechendrama des Euripides in unsere Zeit „reiner Menschlichkeit" gerückt wurde. Die literarischen Qualitätsunterschiede bleiben natürlich dabei unberücksichtigt. Ein Vergleich mit Shakespeares Hexen- und Geistererscheinungen wäre verfehlt, denn im 16. und 17. Jahrhundert war der Hexenglaube noch gang und gäbe. Auch ein Hinweis auf Ibsens „Kronprätendenten" trifft nicht zu, denn da verkörpert der als Kreuzbruder erscheinende Geist des Bischofs Nikolas lediglich das allegorisch gedachte perpetuum mobile, das dieser zu ewiger Zwietracht ersonnen. Wilbrandt verwendet die Erscheinung des Geisterhauptes als ein Stimulans, um Kriemhild zur Ehe mit Etzel zu drängen zwecks Rache an den Mördern ihres Gatten, denn sie kann Siegfried nicht vergessen (2. Aufzug 2. Auftritt S. 61).

Kriemhild

. . . . . .

Kommt Ihr zu werben, guter Rüdiger,
So gebt mir erst Vergessenheit zu trinken;

. . . . . .

Daß ich vergesse: Siegfried war — und ist.
Doch ich vergessen! Sucht nach keinem Trank.

Dadurch, daß Kriemhild nicht von vornherein entschlossen ist, Etzels Hand zu nehmen, gestaltet sich die Handlung konfliktreicher. Daß der Impuls aber zunächst durch einen deus ex machina, den Geist, hervorgerufen wird, ist ein Fehler. Dieser äußere Einfluß wäre auch gar nicht nötig gewesen, denn die Gewißheit, daß Hagen die Tat vollbracht, wird Kriemhild durch Giselher und später durch Hagen (2. Aufzug 3. Auftritt S. 69).

Kriemhild

Sie haben
Dich schwören lassen, daß du schweigen wirst.

Wohlan denn — Hagen tat's! — Vernein' es, wenn
Du kannst — vernein's. —
(Giselherr schweigt).
Ich dank dir. (Murmelnd)
Hagen tat's.

Ferner: (2. Aufzug 4. Auftritt S. 71)

Kriemhild

Ein Held war Siegfried, drum erschlugst du ihn!
Sieh mir ins Aug' und leugne, wenn du kannst!

Hagen

Ich leugne nicht. Ich tat's.

Rüdigers Treueschwur hat Wilbrandt aus dem Liede übernommen. (2. Aufzug 6. Auftritt S. 77)

Kriemhild

Gelobet mir:
Geschäh' mir Leides je im Hunnenland,
Wollt Ihr der Erste sein, mein Leid zu sühnen.

Rüdiger

Bei Gott dem ew'gen sei Euch das gelobt!

Im Lied XI. 57 heißt es:

„Des edlen Recken Rede hob der Frauen Mut.
Sie sprach: „So schwört mir Eide, was immer man mir tut,
Daß ihr ohne Zaudern rächen wollt mein Leid!
Voll Freuden sprach der Markgraf: Gern bin ich euch bereit."

Bei Hebel [50], der sich sehr streng an das Lied hielt, lautet die Stelle: (Kriemhilds Reche 1. Aufzug 8. Auftritt S. 158)

Kriemhild

Herr Etzel wird mir keinen Dienst versagen?

Rüdiger

Ich bürge Dir.

Kriemhild

Und Du?

Rüdiger

Was ich vermag,
Ist Dein bis auf den letzten Odemzug.

Raupach [51], bei dem Etzel persönlich um Chriemhild wirbt, läßt die Rache an den Burgunden vollenden, noch ehe sie sich ihm vermählt.

Chriemhild

Doch erst dann tut sich meine Kammer auf,
Wann Du mir sagst: vollendet ist die Rache.

Etzel

Ich will ein Lager schlagen hier am Rhein,
Da soll Brautführerin die Rache sein.

Bei Reimar [52] springt die Handlung von Siegfrieds Tod bis zum Eintreffen der Burgunden an Etzels und Kriemhildens Hof. Ebenso bei Hermann [53], der nur ein Zwischenspiel bei den Meerjungfrauen (Wasserfrauen im Lied, Rheintöchter bei Wagner) einfügt. Dahns „Rüdiger von Bechelaren“ [48] beginnt, nachdem Kriemhild längst mit Etzel verehelicht ist. Das Gleiche ist in Kopischs „Chrimhild“ [54] der Fall.

Am selbständigsten ging Wilbrandt im dritten Aufzug vor.

Die Kriemhild-Dramen kranken mehr oder weniger alle an dem Schlußakkord, dem für die Bühne ungeeigneten Gemetzel, das infolge seiner blutigen Häufungen nicht mehr tragisch wirkt. Im Epos verklärt die Phantasie und gibt den handelnden Menschen, die für unsere Empfänglichkeit geeigneten Konturen. Wilbrandt hat die für die Bühne sich ergebenden Schwierigkeiten nach Möglichkeit vermieden.

In seinem Vorwort zu den „Nibelungen“ schreibt Hebbel [50] u. a. wie folgt: (S. 261) „Ihm“, — d. h. dem Dichter des Liedes — „mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen auf Schritt und Tritt zu folgen, soweit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattet, schien dem Verfasser Pflicht und Ruhm zugleich.“ Diese „Pflicht“ hat Hebbel zu weit getrieben, denn was das Epos in fünf Kapiteln in abwechslungsreichen Bildern erzählt, die Ankunft der Burgunden an Etzels Hof und ihr letzter Kampf bis zu ihrem Untergang, läßt er mehr episch als dramatisch in drei Akten an uns vorüberziehen. Ein in zwei Bilder geteilter Akt hätte genügt. Ferner hätte er die Menschenschlächterei des Epos dem unmittelbarer wirkenden Drama anpassen müssen, um sein Vorwort zu rechtfertigen. Raupach, so sehr er wegen seiner Willkür in der Behandlung der Örtlichkeit und seiner Verzeichnung der Charaktere zu tadeln ist, zieht die fallende Handlung in einen Akt zusammen, behält aber das endlose Blutbad am

Schlusse bei, nur daß Etzel von Chriemhild erstochen wird und diese unter den Streichen der Hunnen fällt. Den tragischen Fall, Rüdigers Kampf unter dem Eideszwang gegen seine Freunde, hat Raupach sich entgehen lassen. Der Markgraf bleibt am Leben. Reimar benötigt die letzten zwei Akte und lehnt sich im Schlußkampf getreu an das Epos an. Kopisch verwendet in seiner „Chrimhild" gar fünf Akte für die gleiche Handlung unter Beibehaltung des im Epos geschilderten Schlusses. Fouqué, der mit Gudrun und Atli in „Sigurds Rache" die nordische Sage zu Grunde legt, mag hier außerhalb des Vergleiches bleiben.

Mit größter Ökonomie, ohne sich an eines der Vorbilder zu halten, aus eigenem dramatischem Geschick, hat Wilbrandt die Szenen des letzten Aktes gefügt. In der ersten Szene zwischen Siegestab und Blödel verbreitet er so etwas wie die Schwüle vor dem Sturm. Auch in der dritten Szene — Begrüßung der Gäste — spitzt sich die Situatton zu, zeigen sich Wolken am Horizont. (3. Aufzug 3. Auftritt S. 90)

Kriemhild (sieht Hagens Schwert)

Er trägt Siegfrieds Schwert!

(sie erzwingt sich Fassung)

Ihr Herren alle —

Wer hier sein eignes Schwert trägt, sei gegrüßt.

Wie ein letztes Hoffnungsleuchten fügt Wilbrandt hier Giselhers Liebeswerben um Dietlind ein, wodurch Kriemhild versöhnlich gestimmt wird. (3. Aufzug 6. Auftritt S. 105)

Giselher

Tritt hin zu Gunther: reich die Hand ihm, Schwester!
Und rette mir mein Glück!

Kriemhild

Dein Glück! — — Versöhnung! —
Und wär's mit Allen, — doch mit Einem nicht. —
Doch Brüder! Brüder! — — Komm; versuchen wir — —

Sie tritt zu den Burgunden, Hagen sitzt ihr im Wege, Siegfrieds blankes Schwert über den Knien. Da Hagen vor ihr sitzen bleibt, schlägt sie ihm dem Helm vom Haupt. Siegfrieds Schwert in den Händen ihres Todfeindes und dessen Hohn haben ihre versöhnliche Stimmung sofort zum Schweigen ge-

bracht. Hagen zückt das Schwert gegen Kriemhild und schlägt den dazwischentretenden Blödel nieder. Nun erst beginnt der letzte Kampf auf Leben und Tod, aber nicht in sinnlosem Gemetzel, sondern in ehrlichem Kampf, der sich nicht sichtbar, sondern nur hörbar abspielt, sozusagen hinter der nächsten Tür. Dadurch tönt der Autor das Rohe dieser Szene fein ab und erhöht die Wirkung. Wir hören Giselhers verscheidende Stimme, da stürzt Rüdeger schwerverletzt aus dem Saal und löst seinen Treueid mit dem Tode. So baut Wilbrandt in kurzen Szenen die Handlung wirksam steigernd auf bis endlich die Todfeinde, Kriemhild und Hagen, dieser todeswund, jene einem verlöschenden Lichte gleich, sich gegenüberstehen. (3. Aufzug 8 Auftritt S. 115)

Etzel

Wo ist dein König?

Hagen

Ich habe keinen mehr.

Etzel

Sie alle?

Hagen

Drunten.

Also auch Gunthers Tod erfolgt hinter der Szene. Nicht von seiner Schwester Hand, sondern im ritterlichen Kampf ist er gefallen. Aber noch lebt der Mörder Siegfrieds, dieser soll Kriemhild nicht entgehen. Schon hebt sie gegen ihn das Schwert.

Kriemhild

. . . . . .

Mit meines Siegfrieds Schwert, das du ihm stahlst,
Schickt dich sein Weib ihm nach!

Da bricht Hagen sterbend zusammen. Nun kommt die schwächste Stelle des Dramas. Kriemhild hat nicht selbst in den Kampf eingegriffen, sie kann also nicht wie im Liede von Hildebrands oder hier von Siegestabs Hand fallen. Bei Wilbrandt ist Kriemhild anscheinend von einem Nervenleiden befallen, er deutet dies mehrfach an. So, (3. Aufzug 2. Auftritt S. 86) wenn Blödel meldet, die Königin sei „unpaß und elend diesen Tag“ gewesen und auf Etzels Frage nach dem Arzt erwidert:

„Die Seele, sprach er, ist dem Körper Feind:
Die zehrt hinweg von innen, wie der Wurm
Die süße Frucht, darin er nistet. Gebt
Der Seele Ruh', so hat der Körper Frieden!"

Ferner im 3. Auftritt S. 88 bei der Begrüßung der Burgunden durch Etzel.

Etzel

Verzeiht! Nicht daß sie liegt im Siechenbett;
Doch unpaß, edle Herrn — — verloren in
Vergang'nes, mein ich . . . . . .
. . . . . .
Und wie ich jeden Wunsch noch ihr erfüllte,
Nur den nicht: daß Genesung zu ihr komme —.

Ebenso zu Beginn des Schlußkampfes. (3. Aufzug 7. Auftritt S. 109)

Kriemhild

Und du, mein stockend Blut — mein fliehend Leben —
Ich rufe dich: so lang noch bleib mir treu,
Bis ich dem Siegfried treu war, meinem Toten.

So verscheidet am Schlusse Kriemhild an den Folgen der Aufregungen der letzten Zeit. Sterbend bekennt sie, wie sie nur aus Liebe zu Siegfried handelte.

In der Milderung der Geschehnisse ist Wilbrandt durch diesen natürlichen Tod sich konsequent geblieben, aber die dramatische Kraft und Wahrscheinlichkeit wurden dabei schwer erschüttert.

Durch ein längeres Verweilen bei der dramaturgischen Besprechung des Dramas suchte ich das Maß der Beziehungen des Dichters zu seinen Quellen darzustellen, um damit den Beweis zu erbringen, daß Wilbrandt auch hier darnach trachtete, unabhängig von Vorbildern eigene Wege zu gehen.

Die deutschen Siege 1870—1871 vermochten die Fortdauer der französischen „Invasion" auf dem Gebiete der Literatur und in Sonderheit dem des Dramas nicht zu verhindern. Wenn Scribe, der ältere Dumas und zweitweise auch Victor

Hugo das Drama und speziell das Tendenzdrama der Jungdeutschen Gutzkow, Laube und auch Freytags beeinflußt hatten, so fanden nach dem großen Kriege diese Einflüsse in Dumas fils und Victorien Sardou ihre nicht minder beredten Fortsetzer. Paul Lindau, ihr gelehriger Schüler, wurde ihr eifrigster Verfechter. Er wirkte bahnbrechend in der „pièce à thèse", wenn auch nicht zum Nutzen des deutschen Dramas. Denn diese ihrem Wesen nach französische Gattung, mit deutscher Art und deutschem Temperament verflochten, konnte nur ein Zwitterding zeitigen. Geistreicher, flüssiger Dialog verband sich mit wirksamer Fügung der Szenen zu starker theatralischer Wirkung, dagegen entbehrten die Charaktere der Tiefe und Wahrheit, sie hatten weniger Leben als Typisches und wechselten je nach dem Stück höchtens den Namen. Arnold [55] (S. 46) bemerkt hierzu: „Auf der Handlung und einem einzigen, meist weiblichen Charakter beruht bei den Durchschnittssittenstücken das Interesse; wenn jene gut ersonnen ist und ein günstiges Terrain für Marguerite Gautier oder Francillon oder Georgette oder Fernande oder Cyprienne oder Denise abgibt, mag alles übrige Personal von einem Stück ins andere marschieren, wie Victor Hugos Helden und Heldinnen von Jahrhundert zu Jahrhundert, die gute Gesellschaft selbst von Salon zu Salon."

So verflachte das Drama mehr und mehr, bis Ende der achtziger Jahre die naturalistische Strömung mächtig einsetzte. Diesem Sturm und Drang gegenüber, der in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte, hat das Tendenzdrama sich bis ins 20. Jahrhundert behauptet, wie uns Felix Philippi u. a. beweisen.

Wilbrandts „Tochter des Herrn Fabricius" [56] entstand 1878. Obschon zeitlich zum „Verfall" gehörend, steht dieses Stück formal zwischen dem durch die Franzosen beeinflußten Tendenzdrama und dem bürgerlichen Drama des späteren Naturalismus. Ja, durch seine Milieuschilderung kann es als Vorläufer dieser letzteren Strömung gelten.

Konflikte mit Gerichten oder anderen Instanzen bieten dem Drama einen dankbaren Stoff; die Gegensätze treten stark hervor, gewähren eine mannigfache Entwicklung und sichern eine starke theatralische Wirkung.

Derartigen Konflikten begegnen wir in den Dramen aller Zeiten, sei es, daß sie sich tragisch gestalten, oder daß sie komisch-satirisch in die Erscheinung treten. Schon in den „Eumeniden“ des Äschylos finden wir eine wahrhaftige Gerichtsverhandlung. Die „Prozeßform“ ist ein häufig wiederkehrender Teil des mittelalterlichen Fastnachtsspieles. Das Luzerner Spiel „Der kluge Knecht“ behandelt einen Gauner, wie er nicht nur seinen Herren, sondern auch das Gericht und schließlich seinen Verteidiger hintergeht. Die gleiche Idee finden wir in zahlreichen Stücken, so in „Maître Pathelin“ und Reuchlins „Henno“, den Hans Sachs ins Deutsche übertrug. Molière, der die Schäden seiner Zeit scharf geißelte, bringt Amtsszenen auf die Bühne und Racines „Playdeurs“, ein dreiaktiger Streit prozeßsüchtiger Charaktere, endigt mit einer komischen Gerichtsszene. Im „Wintermärchen“ führt Leontes Klage wider Hermione, in „Maß für Maß“ waltet eine Atmosphäre von Gericht und Gefängnis, die durch das Auftreten des Scharfrichters Grauslich noch erhöht wird. Shylocks Verurteilung im „Kaufmann von Venedig“ (4. Akt) zeigt uns, wie meisterhaft es Shakespeare verstanden hat, eine ernste Gerichtsszene mit Humor und Satire zu würzen. Im „Zerbrochenen Krug“ wandelt Kleist in den Bahnen der Prozeßform des Fastnachtsspiels, Schiller (Kabale und Liebe) und Iffland (Verbrechen aus Ehrsucht) bringen zwar keine Gerichtsszene, führen aber die Handlung in den Bereich gerichtlichen Eingreifens. Ebenso Hebbel (Maria Magdalena). In Sardous „Ferréol“ befinden wir uns in unmittelbarer Nähe einer stattfindenden Schwurgerichtsverhandlung, sozusagen im Vorzimmer. Später, als Martial sich verrät, wird die Szene selbst zum Tribunal. Dagegen führt Paul Lindau uns in Gräfin Lea die Schlußphase einer Gerichtsverhandlung vor.

Wie Alfred Klaar in seinen Erinnerungen an Adolf Wilbrandt (Vossische Zeitung N. 284 vom 13. Juni 1911) hervorhebt und wie des Dichters Gattin Auguste Wilbrandt-Baudius mir bestätigte, „hatten er (Wilbrandt) und seine Frau bei einer braven Bäuerin ein angenommenes Kind von wunderlicher Vorgeschichte gefunden; das Töchterchen eines berühmten Künstlerpaares, das von seinen in verschiedenen Großstädten lebenden Eltern — vergessen worden war . . . Wilbrandts nahmen damals

das Kind zu sich, und aus dem Schicksal der Pflegetochter wuchs die ergreifende Dichtung . . . hervor."

Aus einem persönlichen Erlebnis heraus hat der Dichter ein ergreifendes Drama geschaffen, die Eindrücke gaben den Grundton an, die verzweigte Handlung aber wuchs aus des Dichters eigener Phantasie. Inbezug auf Fabricus selbst sei folgende Episode erwähnt.

Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts kam ein aus dem Zuchthaus entlassener Mensch zu Paul Lindau mit der Bitte um ein Darlehen von M. 80, die er zur Begründung einer neuen Existenz benötigte. Er wollte Spielwaren anfertigen. Lindau gab ihm den verlangten Betrag. Der Bittsteller brachte später das Darlehen seinem Wohltäter zurück, dieser nahm es nicht an. Nach einer Reihe von Jahren ist der Mann als ehrlicher Handwerker gestorben.

Dieser ehemalige Sträfling ist bei Fabricius Pate gestanden, allerdings nur was die Begegnung des Fabricius mit dem Fabrikdirektor Rolf betrifft.

Fabricius hat Rolf sein Schicksal erzählt und seine Entlassung aus dem Zuchthaus sechs Jahre vor Ablauf seiner Zeit. Er möchte arbeiten und sich ehrlich durchschlagen.

(1. Aufzug, 10. Auftritt, S. 39 f.)

Fabricius

„Nun hab' ich versucht, da ich wieder frei bin, von meiner Hände Arbeit zu leben; Drechseln und Schnitzen hab' ich im Zuchthaus gelernt, gut gelernt, . . . und wenn ich mich in diesem Geschäftszweig etablieren könnte — — Aber da liegt's. Was ich im Zuchthaus erübrigt, reicht dazu nicht hin. Wenn sich nun Jemand fände, der eine Summe an mich wagen wollte; der mir vorstrecken wollte, bis ich's abzahlen kann. —

Rolf

Wieviel brauchen sie noch, sich zu etablieren?

Fabricius

Achtzig Mark, Herr Rolf.

Rolf

Hier haben Sie ihre Dokumente und die achtzig Mark. So viel wag' ich an Sie —"

Wir haben also zwei äußere Geschehnisse, das Zusammentreffen mit dem verlassenen Kinde in der Sommerfrische und Paul Lindaus Begegnung mit dem Sträfling, die Wilbrandt zu einem bürgerlichen Drama angeregt haben. Mit Recht bemerkt Alfred Klaar[32] (S. 45): „In der Tochter des Herrn Fabricius sind zwei Probleme von mahnender Kraft miteinander verknüpft, das der irrenden Justiz und das des Rechtes der Eltern auf die Kinder, das erworben sein will, wie jedes Recht auf Liebe . . .“

Wie hat nun Wilbrandt diese beiden Probleme miteinander verwoben?

Fabricius wurde vor langen Jahren von seiner Gattin Ida, einer Sängerin verlassen. Als leicht veranlagter Mensch sank er immer tiefer. Eines Abends stieg er vom Hunger getrieben durch das offene Fenster einer Villa, um zu stehlen. Er wird erwischt und verwundet in der Notwehr den Inhaber der Wohnung. Wegen Einbruchs und versuchten Raubmords zu 30 Jahren Zuchthaus verurteilt, wird er in Anbetracht seiner guten Führung nach 24 Jahren entlassen. Seine Frau war inzwischen eine gefeierte Sängerin Ida Reinhold geworden. Als alternde Frau kehrt sie in die Heimat zurück, um ihr Kind, das sie in den Zeiten ihrer Triumpfe fremden Leuten überlassen hatte, wiederzusehen. Sie findet ihre Tochter Agathe, Witwe und Mutter eines Knaben, als Buchhalterin eines philanthropischen Fabrikanten Rolf. In den gleichen Tagen ist Fabricius zurückgekehrt, um von Rolf ein Darlehen zur Gründung einer bescheidenen Existenz zu erbitten. Durch Zufall findet er sein Kind und erfährt gleichzeitig, daß er einen Enkel hat. Um diesen zu sehen, zum ersten und letzten Mal, ehe er ein neues Leben beginnt, schleicht er spät abends in den Garten des Hauses, wo er unter dem Verdacht des Einbruchs abermals verhaftet wird. Um seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Agathe nicht zu verraten, verhält er sich vor dem Untersuchungsrichter zunächst völlig passiv, doch wird seine Unschuld schließlich durch seine ehemalige Frau nnd seine Tochter klar erwiesen.

Das Problem der irrenden Justiz steht im Vordergrund. Wir sehen, wie Fabricius, durch Hunger zum Diebe geworden,

infolge unglücklicher Indizien aber als Raubmörder, dessen Opfer wieder genesen, zu 30 Jahren Zuchthaus verurteilt wurde. Ein tragisches Geschick, das unser Interesse und unsere Teilnahme erregt. Wir fragen uns, wie sich das verpfuschte Leben dieses Menschen weitergestaltet, der im Grunde gar kein Verbrecher ist. Nachdem Fabricius das Darlehen erhalten, das ihm die Zukunft ebnet, und durch einen Zufall seiner Tochter gegenübergetreten ist (1. Aufzug, 11. Auftritt), erwacht in ihm die Stimme des Bluts, er will sein Enkelkind sehen. Wieder wie damals, als er zu dem offenen Fenster eines fremden Hauses einstieg, ist es der Hunger, der ihn hertreibt, aber diesmal der Hunger nach Liebe und Großvaterglück. Und wieder ist es ein Zufall, der sein Handeln in einem anderen trüberen Lichte erscheinen läßt. Während Fabricius im Garten herumschleicht und nach dem erleuchteten Fenster seiner Tochter emporblickt, findet er ein Medaillon, das er als Eigentum seiner ehemaligen Frau erkennt.

(2. Aufzug, 8. Auftritt S. 70 f.)

Fabricius

„. . . Was blitzt denn da unten? (Hebt das Medaillon auf.) Mir war doch einen Augenblick, als wäre das — Ida Reinholds Bild. . . . Die schönen Augen, die kalten — — Ja, bei Gott! Ja, es ist ihr Bild . . . Hat sie's ihrem Kinde geschenkt, dieses Jugendbild? So will ich's dem Kind denn auch wiedergeben."

Dieses Vorhaben wird durch die Dazwischenkunft anderer vereitelt. Fabricius aber, der unbemerkt hinwegzueilen versucht, um sein Kind nicht zu kompromittieren, wird als angeblicher Einbrecher festgenommen. Dabei wird ihm das Medaillon zum Verhängnis, denn auf Grund dieses Indiziums beschuldigt ihn der Untersuchungsrichter direkt des Diebstahls.

(3. Aufzug, 2. Auftritt S. 80.)

Eulenstein

(Nimmt das Medaillon vom Tisch.) „Man hat dann bei Ihnen dieses Medaillon gefunden, das Sie jedenfalls nicht besaßen, als sie aus dem Zuchthaus kamen; das so wertvoll ist, daß es Sie in schweren, dringenden Verdacht bringt; — mögen Sie es nun dort ge-

nommen haben oder anderswo. (Fabricius schweigt, ohne sich zu regen.) Bekennen Sie, in die Wohnung des Herrn Rolf in strafbarer Absicht eingedrungen zu sein?"

Damals, vor Jahren wurde der Dieb zum Raubmörder gestempelt, heute der sein Kind suchende Vater zum Einbrecher. Zunächst weicht Fabricius allen Fragen Eulensteins aus. Nur nicht den Schleier lüften über seine Beziehungen zu Agathe und den anderen. Lieber verachtet bleiben, lieber als angeblicher Dieb „wieder zurück in's Loch, zwischen die eisernen Gardinen und das Vorlegeschloß." Da bekennt Agathe sich selbst als sein Kind.

(3. Aufzug, 6. Auftritt S. 94.)

Agathe

„Glauben Sie ihm nicht! Er ist nicht schuldig! Er wollte zu seinem Kind — und ich bin sein Kind."

Aber auch Ida Reinhold, von Gewissensbisse getrieben, zögerte nicht mehr, über ihr Verhältnis zu Fabricius Aufschluß zu geben und bezeichnet das Medaillon als ein Geschenk des Angeklagten. So wird Fabricius frei.

Das Schicksal des Helden ist vorübergehend tragisch, wendet sich aber einer versöhnlichen Lösung zu. Prinzipiell wäre hiergegen nichts einzuwenden, nur erscheint der Ausklang der Handlung nicht einwandfrei. Wilbrandt kleidet seine Gestalten allzusehr in Edelmut und Empfindsamkeit. Wenn nun gar der philantropische Fabrikant Rolf am Schlusse Agathe, der er schon vorher so gut wie verlobt war, die Hand zum Bunde reicht und Fabricius bedeutet, daß er ihn als ehrenwerten Schwiegervater anerkennt, so glauben wir uns in die Zeit eines Iffland oder Kotzebue zurückversetzt. Der Schluß bei Wilbrandt erinnert vielfach an die tränenreichen Rührszenen bei Iffland, z. B. an die Schlußszene des Schauspiels „Verbrechen aus Ehrsucht" [57]. In „August Langenthal" (Wildenbruchs Haubenlerche), der die Lene Schmalenbach freien will, finden wir später Rolf in empfindsam verbesserter Auflage wieder.

Das zweite Problem des Stücks, Idas Bemühen, die Liebe ihres Kindes wiederzugewinnen, tritt vor dem kriminalistischen Moment etwas zurück. Es ist eine begleitende Handlung, die

nicht absolut notwendig ist, denn der Familienkonflikt zwischen den Ehegatten Fabricius und Ida liegt lange vor Beginn des Stücks. Auch treten sich die beiden im Laufe der Handlung nicht näher, sie wissen gar nichts von einander. Der Autor braucht Ida aber, um das Medaillon verlieren und durch Fabricius finden zu lassen und am Schluße tritt sie sozusagen als deus ex machina auf, um die Ehrenrettung ihres ehemaligen Gatten durchzusetzen.

Lebendig erscheint der Konflikt zwischen Mutter und Tochter. Mit scharfen Zügen ist Agathe gezeichnet, das unter fremden Menschen, aber nicht ohne Liebe seiner Pfleger aufgewachsene Kind. Durch den Ernst des Lebens hat sie herbe Züge erhalten, ist sie ein Charakter geworden. Wir glauben ihr die Worte, die sie ihrer Mutter entgegnet: (1. Aufzug, 4. Auftritt S. 17.) „. . . Zwanzig Jahre lang haben Sie mich verleugnet und vergessen, denken Sie, das kann ein Kind verzeihen? Und wenn andere es könnten, — ich bin hart, ich kann's nicht." Am Schluße aber, als sie den Vater gerettet sieht, nicht zuletzt durch das offene Bekenntnis ihrer Mutter, da erklingt in ihrem Herzen so etwas wie Verzeihen und Hoffen auf das freundliche Walten der Zeit.

(3. Aufzug, 7. Auftritt S. 100.)

Agathe

(tritt auf Ida zu; auf Fabricius deutend, mühsam) „Ich danke dir. — Mutter! Ich fühle keinen Groll mehr . . .
(Reicht ihr die Hand; leiser.) Vieleicht auf Wiedersehn —"

Jeder Autor hat das Recht, seine Konflikte in tragischer oder in versöhnlicher Weise zur Lösung zu bringen, insofern er nicht gegen das sittliche Empfinden verstößt. Man kann also mit der Wendung zum Guten bei Wilbrandt einverstanden sein, obschon uns Richard Voß in seinem Drama „Schuldig" (1892 erschienen) zeigt, wie mächtig erschütternd das gleiche Problem der irrenden Rechtsprechung mit tragischem Ausgang zur Wirkung gebracht wird. Bei Voß wird der einst unschuldig verurteilte Thomas Lehr durch die Macht der Umstände an der Schwelle eines neuen Lebens wirklich zum Totschläger.

Im Rahmen der Verfallzeit des deutschen Dramas gemessen, bedeutet „Die Tochter des Herrn Fabricius" zwar keine

Erfüllung, wohl aber eine Verheißung. Wie schon erwähnt, finden wir darin gewisse Ansätze zum naturalistischen Drama, insbesondere in der Schilderung des Milieus. Jetzt freilich, wo auch der zweite Sturm und Drang der Geschichte angehört, sehen wir rückschauend Wilbrandts Schauspiel wie ein Produkt aus einer Epoche herausragen, in der ein zwar flüssiger Dialog, aber eine oberflächliche Charakterzeichnung den Ansprüchen der Zeit genügten.

„Der Meister von Palmyra[58] entstand 1885 als Ganzes, Ende 1887 habe ich nur im letzten und ersten Akt noch einiges ergänzend hinzugedichtet." Diese Mitteilungen sandte mir Wilbrandt selbst auf meine Bitte um Berichtigung der Daten bei Arnold[55] (1889) und Bartels[59] (1889), die nur das Erscheinen im Druck, Bartels spricht von der fünften Auflage, angeben. Weiter wissen wir nichts über die Entstehung der dramatischen Dichtung; auch findet sich in Wilbrandts autobiographischen Schriften „Gespräche und Monologe", „Aus der Werdezeit" und den „Erinnerungen" kein Hinweis, der uns näheren Aufschluß geben könnte.

1890 erschien Wilbrandts Roman „Adams Söhne". Gelegentlich der Lektüre von Shakespeares König Lear kommt in diesem Roman das Gespräch auf die Vererbungstheorie im allgemeinen und insonderheit auf des großen Briten geniale Veranlagung. Seite 334 heißt es dann: „Aber der William Shakespeare aus Stratford am Avon muß ja nicht Anfang und Ende gewesen sein. Er konnte ja auch eine Fortsetzung sein, nicht seiner braven Eltern, mein' ich — was er gewiß zum Teil, gewiß nicht im Ganzen war — sondern eines Unbekannten, der vor ihm gelebt hatte, Gott mag wissen wo; der auch schon ein Großes war, nur in anderer Weise; der auch eine Fortsetzung war, und zwar von andern ungezählten Fortsetzungen — alle verschieden, alle im Raum verstreut, Gott mag wissen, wo, — aber doch alle eins, wie sich ergeben wird, wenn die Zeiten da sind."

Saltner, der Held des Romans, streift dann ohne Nennung des Autors die dramatische Dichtung „Der Meister von Palmyra“ und kommt schließlich auf Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts.“ [60] (S. 335) „Der Herr meint es gut mit der Sache, scheint mir; er läßt aber seine Leute im alten Palmyra leben und die sogenannte Seelenwanderung kommt nur als eine phantastische Veranstaltung für einen besonderen Fall vor: weiter soll sie nichts.“

Dies ist für die Beurteilung des Dramas etwas unklar ausgedrückt, auch scheint mir Wilbrandt weit mehr beabsichtigt zu haben, als eine phantastische Märchendichtung in loser Verbindung mit dem Seelenwanderungsproblem. Ihm, dem Erzieher, wie er aus den meisten seiner Werke uns entgegentritt, war es ohne Zweifel darum zu tun, das Problem der Seelenwanderung und -wandelung zum Gegenrtand einer dramatischen Handlung zu machen, diese Idee darin zu dichterischem Ausdruck zu bringen. Mögen ihn Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ oder Hölderlins „Empedokles“ vielleicht angeregt haben, mag Goethe, dessen Gesamt-Faust er 1883 für die Bühne bearbeitet, gewisse Einflüße gezeitigt haben, Lessings klassische hundert Thesen gaben ihm die Richtschnur. Deren Spur läßt sich durch die ganze Dichtung verfolgen.

Betrachten wir zunächst den Gang der Handlung.

Apelles, der Meister von Palmyra, kehrt siegreich aus dem Kampf mit den Persern heim. Im Vollgefühl seiner Taten sehnt er sich nach Unsterblichkeit. Der große Geist, der „Herr des Lebens“ verheißt ihm Erfüllung, doch gibt er ihm Zoes, der Christin Seele, mit auf den Weg, die in immer erneuter Gestalt ihn begleiten wird — „bis sich Gottes Werk vollendet.“ Als leichfertige Phöbe schenkt sie Apelles ein kurzes Glück, in Persidas Gestalt wird ihm die treue Gattin, die ihn später als Anhängerin des Christentums verläßt. Immer wieder glaubt Apelles, der inzwischen das patriarchalische Alter überschritten hat, leise Züge der Christin Zoe zu erkennen. Ebenso in seinem Enkel Nymphas, dem Glück seines Alters, der als echter Grieche und Anhänger Julians die gefallene Herrlichkeit des römischen Weltreichs wieder „auferstehen“ lassen möchte. Nymphas fällt im Kampf gegen die Christen. Raum und Zeit überdauernd,

schreitet Apelles weiter. Die mit ihm lebten, wandelten sich längst zu neuen Formen, seine Zeit liegt still wie ein ferner Traum. Jetzt begreift er die ewigen Grenzen des Daseins des Einzelnen. Er ruft den Tod. Doch noch einmal erscheint ihm in neuer Gestalt Zoes Seele. In der Griechin Zenobia glaubt er sie zu sehen, ja sie alle, Phöbe, Persida, Nymphas, sein langes, langes Leben. Als Trösterin tritt Zenobia ihm entgegen, wie ein mildes Licht wird ihm die Erkenntnis in seiner Seele, daß des Menschen äußere Form nicht von Dauer sein kann. Apelles geht ein zur Ruh.

In „Schopenhauers Seelenwanderungslehre und ihre Quellen" äußert Flink [61] sich über Lessings Seelenwanderungslehre wie folgt: (S. 59) „Lessing betrachtet die Religionen von dem Gesichtspunkte aus, daß sie eine aufsteigende Reihenfolge von Entwicklungsphasen darstellen, emporwachsend in allmählichem Fortschritt vom primitivsten Zustande zu dem Ideale einer wahrhaft vernünftigen religiösen Auffassung." Flink zitiert dann Lessings Schrift: „Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können."

Es seien hier einige Paragraphen angeführt.

1. Die Seele ist ein einfaches Wesen, welches unendlicher Vorstellungen fähig ist.

2. Da sie aber ein unendliches Wesen ist, so ist sie dieser unendlichen Vorstellungen nicht auf einmal fähig, sondern erlangt sie nach und nach in einer unendlichen Folge der Zeit.

3. Wenn sie ihre Vorstellungen nach und nach erlangt, so muß es eine Ordnung geben, nach welcher, und ein Maß, in welchem sie dieselben erlangt.

6. Wenn die Natur nirgends einen Sprung tut, so wird auch die Seele alle unteren Staffeln durchgegangen sein, ehe sie auf diese gekommen, auf welcher sie sich gegenwärtig befindet.

Hier haben wir die Lehre von der Metamorphose der Seele, wie sie Lessing durch Leibniz beeinflußt sah. Denn dessen Lehre fußt im Grundgedanken fortgesetzter Entwicklung der Seele unter Ablehnung der Metempsychose im engeren Sinne.

Constantin Rößler [62] bemerkt in seinen „Neuen Lessingstudien": (S. 275) „Wenn Lessing für seine Vorstellung den Ausdruck Metempsychose einmal (in dem Aufsatz „Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können") ausdrücklich adoptiert,

so hat er dabei an einen Gegensatz der Metamorphose, wie sie Leibniz versteht, in keiner Weise gedacht." Flink (S. 63) stimmt dem bei trotz Dilthey, Guhrauer, Kuno Fischer u. a., die zu einem andern Resultat geführt haben.

Am Schlusse seiner Schrift „Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können" sagt Lessing: „Dieses mein System ist gewiß das älteste aller phlilosophischen Systeme. Denn es ist eigentlich nichts als das System von der Seelenpräexistenz und Metempsychose, welches nicht allein schon Pythagoras und Platon, sondern auch vor ihnen Ägypter und Chaldäer und Perser, kurz alle Weisen des Orients, gedacht haben . . . . . Es ward nun dieses älteste, und wie ich glaube, einzig wahrscheinliche System durch zwei Dinge verstellt."

Karl Lessing, des Dichters Bruder und der Herausgeber der Schrift, fährt dann fort: „Was dieses für zwei Dinge gewesen, davon ist uns nichts bekannt. Aus seinen mündlichen Unterredungen erinnere ich mich nur so viel: Die menschliche Seele glaubte er, wäre schon in viele Körper gewandert und immer aus dem letzten vollkommener gekommen, als aus dem vorhergehenden: es könnte sein, daß sie auch anfangs gar in tierischen Körpern gewesen und durch Verlassung endlich in menschliche übergegangen sei, aus denen sie noch in weit edlere Wesen wandern würde, wenn sie nicht vorsätzlich dieser Veredelung entgegenarbeite."

Lessing spricht von einem „vollkommeneren" Herauskommen aus dem letzten Körper, also von einer Veränderung des Zustandes der Seele. Von Metempsychose, die „die Bewahrung der Eigentümlichkeit der Seele in verschiedenen Körper- und Daseinsformen" bedingt, wie Constantin Rößler sich ausdrückt, kann daher nicht die Rede sein. Trotz des von Lessing zitierten Wortes „Metempsychose", trotz seiner Berufung auf die alten Ägypter, Chaldäer und Perser, die an die Seelenwanderung in unveränderter Eigenart glaubten, haben wir es bei Lessing mit der Metamorphose zu tun, da er ja die Veränderungs- und Veredelungsmöglichkeit der Seele voraussetzt. Wahrscheinlich hat er das Wort „Metempsychose" gebraucht, um die prinzipielle Möglichkeit der Wanderung der Seele anzudeuten. Auch Wilbrandt (Adams Söhne S. 338) spricht von Seelenwan-

derung, obwohl er eigentlich -wandelung meint, denn „. . . . verloren geht nichts, denn jede einmal entstandene Seelenform muß sich fortentwlckeln . . . .“

Welche Verbindungslinien führen nun vom „Meister von Palmyra“ zu Lessings „Erziehung des Wenschengeschlechts?“

Lessing stellt in § 81 die Frage: „Oder soll das menschliche Geschlecht auf diese höchste Stufen der Aufklärung und Reinigkeit nie kommen? Nie?“ In § 82 gibt er die Antwort selbst. „Nie? — Laß mich diese Lästerung nicht denken, Allgütiger! — Die Erziehung hat ihr Ziel: bei dem Geschlechte nicht weniger als bei dem Einzelnen. Was erzogen wird, wird zu etwas erzogen.“

Bei Wilbrandt (1. Aufzug 2. Auftritt S. 11) erwidert Pausanius, der Herr des Todes, einem um Unsterblichkeit bittenden Blinden:

Glaubt Ihr Narrn, der Welten Meister
Hab' den heiligen Schatz des Lebens
So vergeudet, daß er ihn
Modern läßt in so verfaulten,
Morschen, brüchigen Gefäßen?
Fallen muß das welke Laub,
Damit anderes keim' und wachse!“

Hier haben wir Wandelung und Erziehung des Menschen. Ebenso im 4. Auftritt (S. 26), wenn der Greis, „der Herr des Lebens“, Zoe zur Seelenwanderung, „zu hohen Wundern aufruft.“

„Wiederkehren wirst du! nicht
So, doch anders; Abbild des
Ewig neugeformten Lebens,
. . . . . .
Wandere du von Form zu Form,
Strebend leichtbeschwingte Seele!“

Diese Worte verbinden uns wieder mit Lessings § 94: „Aber warum könnte jeder einzelne Mensch auch nicht mehr als einmal auf dieser Welt vorhanden gewesen sein?“ —

ferner mit

§ 98: „Warum sollte ich nicht so oft wiederkommen, als ich neue Kenntnisse, neue Fertigkeiten zu erlangen geschickt bin?

Bringe ich auf einmal so viel weg, daß es der Mühe wieder zu kommen etwa nicht lohnte?“

Den gleichen Zusammenhang finden wir im 4. Aufzug 1. Auftritt. (S. 139f.) Longinus und Apelles sind beide über neunzig Jahre alt, jener gebeugt, dieser noch immer kraftvoll.

Longinus

. . . . . Wie kommen wir zwei dazu, daß wir noch über der Erde sind? All die andern, die modern längst, oder sind eine Hand voll Asche. . . . . So werden auch wir vergehen, du und ich, und nicht wiederkommen.

Apelles

Weißt du das? Ich nicht . . . . . Nicht wiederkommen? Warum? Die Weisen in Indien sagen: wir werden sein und sind schon gewesen! Langsam, sagen sie, reift der Menschengeist nicht in Einem Leben. Um gottähnlich zu werden, muß er durch viele und mannigfaltige Gestalten gehen.

Die gleiche Anschauung finden wir im 5. Aufzug 4. Auftritt. (S. 188f.) Apelles erkennt die Unmöglichkeit einer Fortdauer des menschlichen Daseins in ein und derselben Form; nur im steten Wechsel ist Leben.

Apelles

Ja, nun erkenn ich's.
O Wunderrätsel du, das meinen Weg
So oft verwandelt kreuzte; holde Flamme
Des vielgestaltigen Lebens! Nun erfaß' ich
Des hohen Meisters Meinung, — ach, zu spät.
Es springt des Lebens Geist von Form zu Form;
Eng ist des Menschen Ich, nur eine kann es
Von tausend Formen fassen und enthalten,
Nur eine Straße geh'n; drum tracht' es nicht
Ins lebenwimmelnde Meer der Ewigkeit,
Das Gott nur ausfüllt! — Sollt' es dauern, müßt' es
Im Wechsel blüh'n, wie du! Von Form zu Form
Das enge Ich erweiternd, füllend, läuternd,
Bis sich's in reinem Licht verklärt. So können wir
Vielleicht, allmählich, Gott entgegenreifen.

Also stetige Wandelung und Entwicklung, das Wiederkehren der Seele in anderer Art und in eine andere Form.

In seiner Studie „Leibniz und Lessing“ bemerkt Robert Zimmermann [63] am Schlusse: (S. 391) „Lessings Zweifel war ehrwürdig, wie jener des Augustus, des Descartes und des Weltapostels Paulus, denn er war nur die Schwelle des Tempels der Erkenntnis. . . . . Sein Glaube ruhte . . . . . auf der festen Zuversicht ununterbrochenen Fortschritts und endloser Annäherung zur Vollkommenheit.“

Zu dieser „endlosen Annäherung“ bekennt sich Lessing mit den letzten Worten seiner 100. These: „ . . . Und was habe ich denn zu versäumen? Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?“

Wilbrandts „. . . . So können wir vielleicht, allmählich Gott entgegenreifen“ bedeutet im Grunde genommen nichts anderes.

In dem von mir angeführten Gespräch in „Adams Söhne“ (S. 339) frägt Wittekind den Saltner: „Sagten Sie nicht neulich: wir für uns sind nichts, Gott lebt in uns allen?“ Saltner erwidert: „Freilich, wie denn anders? Sie können sagen: wir alle sind nur Atemzüge Gottes . . . . Aber er will doch etwas mit uns; jeder Hauch, der von ihm ausgeht, ist ein neues Leben . . . . Und so werden wir, denk' ich, in immer neuen Gestalten . . . . . Bei den Buddhisten gibt es eine Geheimlehre, . . . die sagt das alles, und so rein und lauter, Lessing kann's nicht besser“.

Dieser Hinweis auf Buddha könnte zur Annahme führen, daß bei der Entstehung des „Meister von Palmyra“ auch diese Lehre ihre Berücksichtigung gefunden hätte. Die Richtigkeit dieser Annahme läßt sich kaum beweisen. Es müßte denn sein, daß man die schon erwähnten Worte Apelles' (4. Aufzug 1. Auftritt S. 139 f.) „Die Weisen in Indien sagen: wir werden sein — und sind schon gewesen! Langsam, sagen sie, reift der Menschengeist, nicht in Einem Leben. Um gottähnlich zu werden, muß er durch viele und mannigfaltige Gestalten gehen“ — als beweiskräftig betrachten dürfte. Dies wäre aber schon wegen des fundamentalen Unterschiedes zwischen Lessings Weltanschauung, die Wilbrandt hier als die seinige vertritt, und Buddhas Lehre verfehlt.

Flink [61] (S. 25) bezeichnet im Buddhismus „den Schmerz als das Realste, was sich überhaupt denken läßt . . . . Alles vergeht; diese trostlose Wahrheit ist die Quelle des buddhisti-

schen Leidens, und sie bildet auch den eigentlichen Grund alles Seins. Es gibt keinen festen Punkt, alles ist Wandel und Wechsel, Entfliehen und Vergehen.

„Alle Gestaltung, ach, wechselnd dem Entstehn, dem
Vergehn gehört.
Was geboren, muß hinschwinden, selig des Werdens End'
und Ruh."

Ferner hebt Flink als alles überragend „die Kontemplation, die Flucht aus der Welt" hervor. „Die passive Seite des sittlichen Lebens überwiegt die aktive, denn alle Tat, auch die beste, ist in letzter Linie doch immer noch eine Fessel, auf dem Wege, der aus der Wiedergeburt führt . . . . Als notwendige Folge ergibt sich hieraus das Fehlen eines positiven Pflichtgefühls, die Verachtung der Arbeit, der Frau und aller Bedingungen des irdischen Lebens".

Bei Lessing dagegen finden wir keine Passivität, keine Lebensverneinung, wohl aber den Idealismus und den Mut zur lebendigen Tat. Im § 83 seiner „Erziehung des Menschengeschlechts" heißt es: „Die schmeichelnden Aussichten, die man dem Jünglinge eröffnet; die Ehre, der Wohlstand, die man ihm vorspiegelt: was sind sie mehr, als Mittel, ihn zum Manne zu erziehen, der auch dann, wenn diese Aussichten der Ehre und des Wohlstandes wegfallen, seine Pflicht zu tun vermögend sei."

Ebenso bei Willbrandt. Apelles ist eine Faustische Natur, die über die Grenzen ihrer Zeitlichkeit hinausstrebt. Trotzdem Pausanias ihn warnt, verlangt ihn nach immer weitergezogenen Grenzen seiner Tatenlust. (1. Aufzug 8. Auftritt S. 47 f.)

Pausanias

. . . . . .
Ich sah schon viele, die am Lichte klebten;
Doch kam wohl eine Stunde, wo die Last
Des Lebens ihre Brust zusammendrückte,
Bis sie ertönte: „Komm, o Nacht! O Tod,
Wälz diesen Stein mir weg!" — Denn schwerer als
Zu sterben ist zu leben.

Apelles

Bleicher Nachtgeist,
Den nur Vernichtung freut, du fühlst die Lust

Und Zauberkraft des heiligen Willens nicht,
Der mich durchglüht, das Leben zu umfassen.
Stünd hier an Deiner Statt der Geist des Lebens —
Den ich heut suchte; doch ich fand ihn nicht —
Und böte mir ein Dasein, hier auf Erden,
In dieser Hülle, das dir nie verfällt,
Ich sagte: „Gib! Ich will!“

Wer dächte hier nicht an Faust, wenn er sich anschickt, den Erdgeist anzurufen.

„Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herumzuschlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.“

Wilbrandt hatte 1883, also zwei Jahre vor dem „Meister von Palmyra“, die beiden Teile des Faust für das Wiener Burgtheater bearbeitet, um „die wunderbarste und tiefste Stimme des deutschen Geistes laut werden zu lassen, das Gedachte, Geträumte anschaubar zu machen.“ [64] Diese „tiefste Stimme des deutschen Geistes“ fand ein ebenso tiefes Echo in Wilbrandts Seele, da er seinen Apelles schuf, denn dieser trägt, wie gesagt, Fausts Züge. (1. Aufzug 4. Auftritt S. 20).

Appelles

. . . . . denn zur Mühsal
Geschaffen fühlt' ich mich, und segne sie,
Wie sie mich segnet. Arbeit und Genuß
Sind Zwillingsbrüder, eins im andern Leben;
Ich leb' in beiden, und sie hüten mir
Die Lust des Daseins, wie mir Schlaf und Wachen
Des Daseins Form behüten. Nagen dran
Die schwarzen Mäuse, Sorg' und Kummer, — wohl,
Ich kenn' des Todes Knechte, hör' sie nagen:
Doch meine Wächter, meine Zwillingsfreunde
Sind treu und stark und scheuchen sie hinweg!

Ferner 2. Aufzug 10. Auftritt S. 100.

Appeles

. . . . . .
Fragt mich dein steinernes Auge, blasser Geist,
Ob diese wunde Brust nun noch begehrt,

Endlos zu atmen und den Tag zu schaun? —
Ja: deinem Auge trotz' ich. Denke nicht,
Ich könnte wanken, zagen! Dir ins Antlitz
Ruf' ich das Leben wieder, halt' es fest —
Und wie Antäos an der Mutter Erde
Richt' ich mich stärkend auf an seiner Brust.
Ja, ringen, schaffen will ich, Schweiß im Antlitz
Und Sieg im Herzen, und des Mannes Wert,
Des Lebens Wert bezeugen und behaupten!

„Arbeit und Genuß," „Schweiß im Antlitz", „Sieg im Herzen," „des Mannes Wert, des Lebens Wert bezeugen und behaupten", diese Worte weisen hin auf Faust's Wünschen nach Verjüngung und Genuß im ersten Teil, nach tätigem, nützlichem Leben im zweiten Teil des Goethischen Gedichtes.

Auch die Ahasveridee wird von Wilbrandt leicht gestreift, doch steht sie mit der inneren Handlung nur in losem Zusammenhang und tritt nur episodisch in Erscheinung.

Apelles kehrt nach Jahren nach Palmyra zurück. Untergegangen ist die alte heidnische Pracht, die Christen herrschen. Alle sind dahin, nur Zabbäus wandelt noch unter den Lebenden, denen der „Meister von Palmyra" zur Legende geworden. (5. Aufzug 2. Auftritt S. 175)

Apelles (zu Mäonios)
Du sagtest,
Sie alle fielen.

Zabbäus
Wohl. Doch war noch einer,
Den sie den Meister von Palmyra nannten;
Ich sah ihn einmal nur, — in jener Nacht.
Er kämpfte wütend mit, und dort im Tempel
Verbrannt' er: andre sagen: nein, er lebt.
Man sah ihn später noch — so sagen sie —
Bei diesem Tempel, jetzt kein Tempel mehr:
. . . . . Der Meister aber
Soll ruhlos wandern, sagt man — Jesus Christus
Hat ihn verdammt, zu leben — oder sonst
Ein Christen-Heiliger. Nun, die mögen's wissen.
Ja, der war auch dabei.

Seite 177 erzählt Apelles von seinen Wanderungen.

Apelles

Bei vielen Völkern war ich,
In vielen Ländern; und vielleicht in allen.
War, wo die Sonne hoch im Scheitel brennt,
Und wo sie nur am Rand des Himmels wandert;
Wo Meere leuchten und wo Nebel dämmern;
Wo lang die Nacht wie hier der Winter ist,
Schlammkrater spei'n und Eisgebirge schwimmen.

Wie Ahasver tritt Apelles hier auf, wie ein Fremder aus einer längst entschwundenen Zeit steht er auf dem Boden der Heimat. (S. 179)

Apelles

O Heimat! „Tal der Gräber" um mich her!
So wie die Geister von Gestorb'nen, die
Man nicht begrub, die Todesstätte, sagt man,
Ruhlos umkreisen, so umwandr' ich, ein
Lebendig Toter, dieses Leichenfeld,
Meines erschlagnen, nicht begrabnen Lebens.

Vor seiner Seele ziehen sie vorbei, die Gestalten, die den Frühling und den Sommer seines Lebens bedeuten, auch Nymphas, sein „spätes, höchstes Glück, sein Abendstern." Sie gemahnen ihn, daß seine Zeit erfüllt ist. Er ruft den Tod. (S. 180)

Apelles

. . . . . Die Müden sterben
Die Weinenden, die Lachenden — Geschlechter
Und Völker sterben — Tempel stürzen nieder —
Ich nicht! Ich nicht! Wie Mond und Sterne rollt
Mein Leben weiter; hoch am Himmel steht
Geschrieben: „ewig!" und durchflammt die Nacht,
In der ich ruhlos wandere. Tod! dich ruf' ich!
Wenn dich der Schrei der Sterblichen — doch weh mir,
Ich bin nicht sterblich — — wenn die heisre Stimme
Des irren Wandrers, der sich müde rief,
Dein Ohr erreichen kann, du Totenfährmann,
So komm! Ich will hinab!

Mit feinem dichterischen Instinkt hat Wilbrandt die Ahasveridee hier an der einzig möglichen Stelle eingefügt, denn hier

decken sich Lebenszwang und Todessehnsucht bei Ahasver und bei Apelles. Sonst aber bedeuten diese Gestalten Gegensätze, denn Ahasver wird gegen seinen Willen zu ewigem Leben verdammt und kann nicht sterben. Apelles aber wünscht unsterblich zu sein, und als er endlich zur Erkenntnis seines Irrtums gelangt, führt Pausanias ihn sanft hinab zur „dunklen Persephoneia."

Die Zahl der Ahasverdichtungen bedeutet Legionen. Die älteste deutsche Quelle führt auf Chrysostomus Duduläus Westphalus zurück, der in dem Volksbuch [65], gedruckt 1602 zu Leyden, vom ewigen Juden berichtet. Auch Goethe fußt im Volksbuch. (Dichtung und Wahrheit 3. Teil 15. Buch). Ob dies auch bei Wilbrandt der Fall ist, oder ob er sich durch die zahlreichen Ahasverdichtungen beeinflußt fühlte, ich nenne nur einige zeitgenössische Dichtungen wie Hammerling „Ahasver in Rom" [66] (1866), S. Heller „Ahasverus" [67] (1868), Schack „Nächte des Orients" [68] (1874), Haushofer „Der ewige Jude" [69] (1886), läßt sich bei dem episodischen Charakter des Ahasver in der Gestalt des Apelles nicht mit Bestimmtheit sagen.

Dagegen zeigt sich auch hier wieder Shakespeares Einfluß: weniger in der Charakteristik der Personen — Timolaos ausgenommen — als in der lebendigen, abgetönten Führung der Volksszenen. (1. Aufzug 9. Auftritt und 3. Aufzug 6. Auftritt)

Eine „Dramatische Dichtung" nennt Wilbrandt sein Werk und mit Recht, denn ein Drama im engeren Sinne ist es nicht. Obwohl jeder Akt oder jedes Bild für sich mit dramatischem Leben erfüllt ist, obwohl ein Held durch die Handlung schreitet, fehlt den Vorgängen doch der innige Zusammenhang, die organische, lückenlose Entwicklung. Die Personen kommen und machen anderen Platz; sie verkörpern zwar die gleiche Idee, stellen aber stets eine neue Epoche dar, die mit der vorhergehenden nichts gemein hat. Das Drama mit seinen romantisch märchenhaften Geschehnissen und Gestalten ist außerdem zu allegorisch empfunden und erdacht, zu dichterisch-philosophisch erschaut, als daß man die Symbolik der Vorgänge als dramatische Einheit empfände.

Lessings philosophische Ideen und Goethes Faust, die Entwicklung der Menschheit, Pantheismus, Vererbungstheorie, Seelenwanderung, Lebensbejahung, alle diese Fragen standen gütigen

Feen gleich an der Wiege des „Meisters von Palmyra“ und ließen eine gedankentiefe Dichtung von poetischem Reiz erstehen. Der Gedanke liegt deshalb nahe, daß eine solch umfassende Dichtung auf zahlreiche Quellen zurückführen muß.

1869 schrieb Jules Große „Abenteuer einer Seelenwanderung“ [70] und 1872 seine Dichtung in zwölf Gesängen „Abul Kazims Seelenwanderung“ [71]. Ernster, wenn auch nicht tiefer, behandelt Schack das gleiche Problem in seiner Mythe „Memnon“ [72], 1885 erschienen und ebenso 1887 in „Aus zwei Welten“ [73]. Ferner finden wir die Vererbungstheorie im Rahmen mehrerer Generationen in Jordans „Sebalds“ [74], ebenso in Freytags „Ahnen“ [75]. Auch Wilhelm Hertz gibt dieser Idee in „Traum und Wirklichkeit“ [76] mehr poetischen als philosophischen Ausdruck.

Mögen diese Dichtungen Wilbrandt nach irgendeiner Richtung hin beeinflußt haben, zu sichtbarem Ausdruck ist dieser Einfluß nicht gekommen. Denn in scheinbarer Unabhängigkeit von seinen Vorbildern hat der Autor als erster den Versuch gemacht, in dichterischem Gewande als Verfechter Lessingischer Theorien aufzutreten.

Die Wahl der Zeit Julians als Hintergrund führt zu der Annahme, daß der Dichter eine Parallele ziehen wollte zwischen den Veränderungen der Kulturformen der Menschheit im allgemeinen und der Wandelung der Seele im besonderen. Allerdings sind die Gegensätze zwischen Heidentum und Christentum nur skizziert, wir empfinden aber dennoch so etwas wie das Heraufdämmern einer neuen Zeit. Trotzdem enthält Wilbrandt sich jeder tendenziösen Parteinahme, dazu ist seine Dichtung zu sehr von Lessingischem Geist erfüllt. Dieser Geist ließ Lessing in der Vorrede zu seinem „Nathan“, die in seinem Nachlaß gefunden wurde, die Worte sprechen: „Nathans Gesinnung gegen alle positive Religion ist von jeher die meinige gewesen.“

Diese Gesinnung spiegelt sich auch im „Meister von Palmyra“ als die Wilbrandts wieder. Ob die alte heidnische Zeit recht behält oder das mächtig einsetzende Christentum, gilt ihm gleich. Über allem Streit steht ihm die Idee der Seelenwandelung mit ihrem Ewigkeitsgehalt und sie ist der eigentliche Held im Drama. Gegen sie lehnt Apelles sich auf, sie

behält den Sieg. Aber nicht nur diese besondere Idee wollte Wilbrandt in einer dramatischen Dichtung verkörpert sehen, er hat darin auch das ganze Fazit seiner Gedanken, seiner Lebenssehnsucht niedergelegt. Und was der angehende Dichter 1864 in seinem Roman „Geister und Menschen" versuchte, was er später in seinem Drama „Giordano Bruno" kaum anzudeuten vermochte, das gestaltete sich im „Meister von Palmyra" zu einem begeisterten Glaubensbekenntnis in dichterisch vollendeter Form.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Einflüsse, die bei der Entstehung der besprochenen Dramen maßgebend gewesen, so kommen wir zu folgendem Resultat.

Wilbrandts Erstlingslustspiele können kaum anders als tastende Versuche nach Vorbildern seiner Zeit genannt werden. Zwar zeigt der Autor sich in der Intrigue durch Shakespeare beeinflußt, aber technisch und in der Charakteristik steht er noch ganz auf dem Boden deutscher Vorbilder der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Es sind Alltagswerke ohne besondere Originalität, Talentproben, die auch in sprachlicher Hinsicht höchstens als versprechend für die Zukunft bezeichnet werden können. Ebenso verhält es sich mit dem ersten historischen Drama „Der Graf von Hammerstein", das über das Maß eines dramatischen Versuchs kaum hinausgeht.

Unterstützt durch gründliches Studium der Geschichte und Philosophie, durch eifrige Lektüre alter und neuer Literaturerscheinungen, durch mannigfaltige Eindrücke in Heimat und Fremde, durch regelmäßigen Umgang mit geistig bedeutenden Menschen vollzog sich in Wilbrandt eine mächtige Wandelung. In der Schule der Antike und Shakespeares lernte und wuchs der Dramatiker. Die Ethik der Griechen verband er mit dem gewaltigen menschlichen Ringen, wie es sich in Shakespeares Dramen wiederspiegelt. Typisch für diese Wandelung ist „Gracchus der Volkstribun", eines der lebendigsten, bühnenwirk-

samsten Dramen des Autors. So verheißungsvoll aber dieser Werdegang auch einsetzen mochte, Wilbrandts Entwicklung nahm eine andere Richtung. In „Giordano Bruno“ haben wir gesehen, wie die philosophischen Probleme im Dichter keimten und sich durchzusetzen suchten. Hand in Hand damit ging die Charakterschilderung, die subtile Zeichnung der psychologischen Entwicklung, wie sie in „Nero“ zum Ausdruck kommt. Je mehr der Autor sich von der äußeren Handlung, von der theatralischen Wirkung entfernte, desto mehr näherte er sich den inneren Vorgängen, die, unterstützt durch philosophische Neigungen, ein erzieherisches Gepräge erhielten.

Vom „Grafen von Hammerstein“ zum „Meister von Palmyra“ ist ein weiter Weg, ein sicheres Aufsteigen, aber weniger in der Entwicklung des Dramatikers als in der des Dichters. Man hat den Eindruck, Wilbrandt stand den philosophischen Strömungen seiner Zeit näher als denen des Dramas. Letzteres schien ihm nicht Endzweck, sondern vielmehr ein Mittel, um seine Ideen, seine Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen. So entwickelte sich der angehende „Dramatiker“ der sechziger Jahre zum „Dramatischen Dichter“, der uns in seinem tiefsten, gedankenreichsten Werk, dem „Meister von Palmyra“ in höchster Reife entgegentritt.

Aber noch einer Erscheinung sei hier gedacht, die ein Charakteristikum von Wilbrandts Schaffen bedeutet. Durch seine Dramen geht ein Zug bewußter Lebensbejahung, hoffnungsfreudigen Ringens nach Erkenntnis. Der Idealismus zum Überwinden und Erfassen der Probleme unseres Daseins, Goethes Evangelium der Arbeit und Pflicht, des Strebens nach nützlichem Tun wie es im Faust (2. Teil) verkörpert wird, treten lebendig in die Erscheinung:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.“

Zum Schlusse möge Wilbrandt noch einmal selbst zu Worte kommen; (Werdezeit S. 223) „Und ich, was hab' ich denn als Jüngling gewollt und als Mann getan? Meines Schaffens Ziel, sobald ich mich gefunden hatte, war und ist noch heut: Wahrheit, Wirklichkeit, angeschaute und erlebte Natur, aber in nicht unedle Form gebracht. Das Häßliche nicht meiden,

nach Schönheit streben; in der Welt ist mehr Schönheit, als die Kunst erfassen und erschöpfen kann; nur hoch genug und tief genug schauen, um sie zu sehen! Harmonie erstreben, wie die geheime und geheimnisvolle Schöpferkraft es tut: Harmonie von Wirklichkeitsandacht, Seelenkunde, Großsinn, Formsinn, Anmut, Humor. Auf dem Weg der Großen weiterwandeln, aber als heutiger Mensch."

Plutarchi Vitae Vol. IV.
Londini Jacobi Tonson & Johannis Watts 1723.

S. 384. Stipendia enim se demonstravit duodecim fecisse, quum alii cogerentur facere decem: quaestorem apud imperatorem triennium permansisse, quum lege sibi reverti exacto liceret anno.

S. 385. At vobis inspectantibus Tiberium baculis hi conciderunt, mediamque per urbem raptus est ille exanimis ex Capitolio, ut in flumen projiceretur. Amicos ejus, quos comprehenderunt, indefensos sustulerunt.

S. 383. Quid cunctaris Cai? nullum patet effugium, sed eadem utrique nostrum vita, idem exitus pro populo agentibus in fatis est.

Cornelii Taciti Annalium.
Oxonii E Typographeo Clarendoniano 1908.

13,[12]. Ceterum infracta paulatim potentia matris delapso Nerone in amorem libertae, cui vocabulum Acte fecit, ...

13,[13]. . . . . neque paenitentiam filii aut satietatem opperiri, quantoque foediora exprobrabat, acrius accendere, donec vi amoris subactus exueret obsequium in matrem seque Senecae permitteret, ex cuius familiaribus Annaeus Serenus simulatione amoris adversus eandem libertam primas adulescentis cupidines velaverat praebueratque nomen, ut quae princeps furtim mulierculae tribuebat, ille palam largiretur.

13,[14]. . . . . praeceps posthac Agrippina ruere ad terrarem et minas, neque principis auribus astinere quo minus testaretur adultum iam esse Britannicum, veram dig-

namque stirpem suscipiendo patris imperio quod insitus et adoptivus per iniurias matris exerceret . . . . . ituram cum illo in castra.

13,15. Nero . . . . . occulta molitur pararique venenum iubet.

13.16. Innoxia adhuc ac praecalida et libata gustu potio traditur Britannico; dein, postquam fervore aspernabatur, frigida in aqua adfunditur venenum, quod ita cunctos eius artus pervasit ut vox pariter et spiritus raperentur . . . . . ille ut erat reclinis et nescis similis, solitum ita ait per comitialem morbum quo prima ab infantia adflictaretur Britannicus. . . . . .

13,46. Otho sive amore incautus laudare formam elegantiamque uxoris apud principem, sive ut accenderet ac, si eadem femina potirentur, id quoque vinculum potentiam ei adiceret. Saepe auditus est consurgens e convivio Caesaris, se quidem ire ad illam, sibi concessam dictitans nobilitatem pulchritudinem, vota omnium et gaudia felicium . . . . . Mox acri iam principis amore ad superbiam vertens, si utra unam alteramque noctem attineretur, nuptam esse se dictitans nec posse matrimonium amittere. . . . . .

14,1. Gaio Vipstano C. Fonteio consulibus dio meditatum scelus non ultra Nero distulit, vetustate imperii coalita audacia et flagrantior in dies amore Poppaeae, quae sibi matrimonium et discidium Octaviae incolumi Agrippina haud sperans crebris criminationibus, aliquando per facetias incusaret principem et pupillum vocaret, qui iussis alienis obnoxius non modo imperii sed libertatis etiam indigeret.

15,38. Sequitur clades, forte an dolo principis incertum, ... sed omnibus quae huic urbi per violentiam ignium acciderunt gravior atque atrocior.

15,39. . . . . quia pervaserat rumor ipso tempore flagrantis urbis inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium. . . . . .

16,6. Post finem ludicri Poppaea mortem obiit, fortuita mariti iracundia, a quo gravida ictu calcis adflicta est.

Dionis Cassii Cocceiani Historiarum Romanarum. Vol. IV. Lipsiae 1824.

61,[7]. Fuerat autem Acte emta ex Asia, cuius amore Nero ita captus erat, ut eam retulerit in familiam Attali, et Octavia uxore multo cariorem habuerit. . . . .

. . . . . Post ubi se nihil proficere intellexit, multo gravius tulit, et Neroni, „ego“, inquit, „te imperatorem feci“ — tanquam si posset ei principatum rursus adinere. . . . . Tum Nero Britannicum veneno per dolum sustulit.

61,[11]. Huic Sabinam, patricio ortam genere, abductam a viro, ucorem dedit, cum qua uterque uno tempore rem habebat.

62,[16]. Postea, quod antea semper optaverat, urbem atque imperium vivus perdere cupivit. Quam quidem ob causam ipse quoque Priamum mirum in modum beatum fuisse dicebat, quod patriam simul cum regno perditam vidisset.

62,[27]. . . . . et Sabina tunc est a Nerone interfecta, quam praegnantem, seu volens, seu per imprudentiam, calce insultavit.

63,[28]. Hic coepit illum poenitere seclerum, quae perpetraverat: quasi vero posset ea infecta facere. Quumque Nero has tragaedias ageret, crebro illum versum memoria repetebat:

Misere mori coniux iubet, iubet pater.

63,[29]. . . . . quos ille postquam adventare intellexit, imperavit iis, qui secum aderant, ut se interficerent: quumque illi non obedirent, ingemiscens ait: „Ego solus nec amicum nec inimicum habeo“. Interim appropinquantibus equitibus, ipse sibi manus attulit, dixitque pervulgatum illud: „Pro Jupiter! qualio artifex pereo!“

Caius Suetonius Tranquillus Et in eum Commentarius Lugduni Batavorum Ex Officina Francisci Hackii.

VI,[28]. Acten libertam paullum abfuit quin justo matrimonio sibi conjungeret.

VI,[33]. Britannicum, non minus aemulatione vocis quae illi jucundior suppetebat, quam metu ne quandoque apud ho-

minum gratiam paterna memoria praevaleret, veneno aggressus est . . . Et cum ille ad primum gustum concidisset, comitiali morbo ex consuetudine correptum apud convivas ementitus.

VI,[35]. Et tamen ipsam quoque ictu calcis occidit: quod se ex aurigatione sero reversum, gravida et aegra convitiis incesserat.

VI,[38]. Dicente quodam in sermone communi, *ἐμύχαθανοντο γαῖα μυχθητω πνεῖ.* immo, inquit, *ἐμύζαντο*, nam quasi offensus deformitate veterum aedificiorum, et angustiis flexurisque vicorum, incendit urbem . . . . .“

VI,[49]. Iamque equites appropinquabant, quibus praeceptum erat, ut vivum eum attraherent. Quod ut sensit trepidanter effatus, *ἵππων μ᾽ὠκυπόδων ἀμφὶ κτύπος οὔατα βάλλει*: ferrum jugulo adegit, juvante Epaphrodito, a libellis. Semianimisque adhuc interrumpenti centurioni, et poenula ad vulnus aprosita, in auxilium se venisse simulanti, non aliud respondit, quam Sero, et Haec est fides. Atque in ea voce defecit.

Außer den besprochenen Stücken schrieb Wilbrandt noch folgende Dramen:

Der Kampf ums Dasein	1871—1872
Wege des Glücks	1875
Auf den Brettern	1877
Die Reise nach Riva	1877
Natalie	1877
Der Turm an der Stadtmauer	1878
Robert Kerr	1879
Assunta Leoni	1881
Markgraf Waldemar	1888
Der Unterstaatssekretär	1889
Hairan	1893
Die Eidgenossen	1895
Timandra	1900
König Teja	1907
Villa Edith	1910
Das Bild zu Sais	1910
Siegfried der Cherusker	1911

Literaturnachweis.

1. Adolf Wilbrandt. Aus der Werdezeit. Stuttgart Cotta 1907.
2. Adolf Wilbrandt. Gespräche und Monologe. Stuttgart Cotta 1889.
3. Paul Heyse. Erinnerungen. Berlin Hertz 1900.
4. Felix Dahn. Erinnerungen. Leipzig Breitkopf und Härtel 1890.
5. Graf von Schack. Ein halbes Jahrhundert. Stuttgart D. Verlagsanstalt 1888.
6. Julius Grosse. Ursachen und Wirkungen. Braunschweig Westermann 1896.
7. Adolf Wilbrandt. Heinrich von Kleist. Nördlingen Beck 1863.
8. Deutsche Dichtung II. Band. Stuttgart, Bonz & Co. 1887.
9. Adolf Wilbrandt. Hölderlin. Berlin E. Hofmann & Co. 2. Auflage 1896.
10. Historisches Taschenbuch. Leipzig Brockhaus 1871.
11. Adolf Wilbrandt. Unerreichbar. Berlin Eduard Bloch.
12. William Shakespeares dramatische Werke. Herausgegeben von Friedrich Bodenstedt. 5. Bändchen übersetzt von Adolf Wilbrandt. Leipzig Brockhaus 1867.
13. Adolf Wilbrandt. Die Vermählten. Wien L. Rosner 1872.
14. Adolf Wilbrandt. Jugendliebe. Wien L. Rosner 1877.
15. Adolf Wilbrandt. Durch die Zeitung. Wien L. Rosner 1874.
16. Adolf Wilbrandt. Der Graf von Hammerstein. Berlin Eduard Bloch.
17. Scriptores Rerum Germanicarum. Thietmari Merseburgensis Episcopi Chronicon. Hannoverae Impensis Bibliopolii Hahniani 1889.
18. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit 3. Auflage. Braunschweig C. A. Schwetschge & Sohn 1863-68.
19. Emil Freiherr von Hammerstein-Gesmold. Urkunden und Regesten zur Geschichte der Burggrafen und Freiherren von Hammerstein. Hannover 1891.
20. A. F. Gförer. Geschichte der christlichen Kirche. Stuttgart A. Krabbe 1846.
21. Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich II. 3. Band Leipzig Dunker & Humblot 1875. Jahrbücher des deutschen Reiches unter Konrad II. 1. Band enbenda 1879.

22. E. Geibel. Brunhild. Stuttgart Cotta 1857.
23. Adolf Wilbrandt. Gracchus der Volkstribun. Wien L. Rosner 1872.
24. Plutarchs vergleichende Lebensbeschreibungen. Übersetzt von Kaltwasser. Neu herausgegeben von Dr. Otto Güthling. 10. Band Leipzig Ph. Reclam jun.
25. Theodor Mommsen. Römische Geschichte II. Band 6. Auflage. Berlin Weidmann 1874.
26. K. W. Nitsch. Die Gracchen und ihre nächsten Vorgänger. Berlin 1847.
27. Adolf Wilbrandt Die Maler. Wien L. Rosner 1872.
28. Gustav Freytag. Die Journalisten. Leipzig S. Hirzel 1891.
29. Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelsohn. Breslau Gottl. Löwe 1789.
30. Adolf Wilbrandt. Giordano Bruno. Wien L. Rosner 1874.
31. Gustav Louis. Giordano Bruno. Seine Weltanschauung und Lebensauffassung. Berlin E. Felber 1900.
32. Adolf Wilbrandt. Zum 24. August 1907. Stuttgart Cotta 1907.
33. Victor Klemperer. Adolf Wiibrandt. Stuttgart Cotta 1907.
34. Cornelii Taciti Annalium. Oxonii E Typographeo Clarendoniano 1908.
35. Adolf Wilbrandt. Erinnerungen. Stuttgart Cotta 1905.
36. Adolf Wilbrandt. Nero. Wien L. Rosner 1876.
37. Cajus Suetonius Tranquillus. Lebensbeschreibungen der zwölf ersten römischen Kaiser. 4. Bändchen. Prenzlau 1829.
38. Dio Cassius. Römische Geschichte. 4. Band. Frankfurt a. M. J. C. Hermann 1787.
39. K. Martin. Die Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus 2. Band. Köln J. P. Bachem 1853.
40. Tacitus Annales XIII. Leipzig Ph. Reclam jun.
41. Octavia. Wien L. Haas 1825.
42. Karl Gutzkow. Nero. Frankfurt a. M. 1835.
43. Pietro Cossa. Nero. Leipzig Ph. Reclam jun.
44. Martin Greif. Nero. Wien 1877.
45. Karl Weiser. Am Markstein der Zeit. Leipzig Ph. Reclam 1893.
46. Adolf Wilbrandt. Kriemhild. Wien L. Rosner 1877.
47. G. E. Lessings sämtliche Schriften, herausgegeben von Franz Muncker 17. Band. Leipzig G. J. Göschen 1904.
48. Felix Dahn. Markgraf Rüdiger von Bechelaren. Leipzig Breitkopf & Härtel 1875.
49. Franz Muncker. Richard Wagner. 2. Auflage. Bamberg C. C. Buchner 1909.
50. Friedrich Hebbels sämtliche Werke 7. Band. Leipzig Max Hesse.
51. Ernst Raupach. Der Nibelungenhort. Hamburg Hoffmann & Campe 1834.
52. Reinold Reimar. Kriemhildens Rache. Hamburg O. Meißner 1853.
53. Frauz Rudolf Hermann. Die Nibelungen. Leipzig Brockhaus 1819.
54. August Kopisch. Chrimhild. Berlin Weidmann 1830.
55. Robert F. Arnold. Das moderne Drama. Straßburg Karl J. Trübner 1908.
56. Adolf Wilbrandt. Die Tochter des Herrn Fabricius. Wien L. Rosner 1883.
57. A. W. Iffland. Werke 2. Band. Leipzig G. J. Göschen 1798

58. Adolf Wilbrandt. Der Meister von Palmyra. Stuttgart Cotta 11. und 12. Auflage 1907.
59. Adolf Bartels. Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur Leipzig E. Avenarius 1909.
60. G. E. Lessing. Die Erziehung des Menschengeschlechts. Leipzig G. J. Göschen 2. Auflage 1897.
61. Carl Otto Flink. Schopenhauers Seelenwanderungslehre und ihre Quellen. Berner Studien zur Philosophie und ihre Geschichte 49. Band Bern 1906.
62. Preussische Jahrbücher 20. Band. Berlin G. Reimer 1867.
63. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften 16. Band. Wien K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1855.
64. Faust, Tragödie von Goethe. Für die Bühne in drei Abenden eingerichtet von A. Wilbrandt. Wien Verlag der literarischen Gesellschaft 1895.
65. Karl Simrock. Die deutschen Volksbücher. Frankfürt a. M. H. L. Brönner 1847.
66. Robert Hamerling· Ahasver in Rom. Hamburg und Leipzig J. P. Fr. E. Richter 1866.
67. S. Heller. Ahasverus. Leipzig Otto Wigand 1868.
68. Graf von Schack. Nächte des Orients. Stuttgart Cotta 1874.
69. Max Haushofer. Der Ewige Jude. Leipzig A. G. Liebeskind 1886.
70. Julius Grosse. Abenteuer einer Seelenwanderung. Braunschweig Westermann 1869.
71. Julius Grosse. Abul Kazims Seelenwanderung. Berlin F. Lipperheide 1872.
72. Graf von Schack. Memnon. Stuttgart Cotta 1885.
73. Graf von Schack. Aus zwei Welten. Stuttgart Cotta 1887.
74. Wilhelm Jordan. Die Sebalds. Stuttgart D. Verlagsanstalt 1885.
75. Gustav Freytag. Die Ahnen. Leipzig S. Hirzel.
76. Wilhelm Hertz. Gesammelte Dichtungen. Stuttgart Cotta 1900.

Gedruckt bei L. Mößl, Inh. Fritz Voglrieder, München, Klenzestr. 34.

Lebenslauf.

Als Sohn des Großkaufmanns Christian Scharrer in Nürnberg am 18. August 1869 zu Straßburg i. E. geboren, besuchte ich die Handelsschule in Nürnberg und die Oberrealschule in Straßburg, die ich 1885 mit dem Reifezeugnis zum Einjährig-Freiwilligendienst absolvierte. Nach handelswissenschaftlichen Studien an der Straßburger Universität ging ich zwecks weiterer kaufmännischer und sprachlicher Ausbildung nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika und nach Mexico. 1889-1890 diente ich als Einjähriger und wurde 1891 Leutnant der Reserve. 1894 wandte ich mich der Bühne zu, der ich eine Reihe von Jahren als Darsteller und Regisseur angehörte. Von 1900 an in Paris ansässig, trat ich der Literatur und Bühne Frankreichs näher. Nach Deutschland zurückgekehrt, widmete ich mich seit 1906 als Hörer an der Münchener Universität wissenschaftlichen Studien, die ich nach Absolvierung des Absolutoriums am Realgymnasium in Würzburg 1909 fortsetzte bis zum Examen Rigorosum am 5. Juli 1911.